ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

VOLUME SECONDO.

ANNALES DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

TOME SECOND.



PARIGI,

A SPESE DELL' INSTITUTO.

MDCCCXXX.



DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,
RUE DE VAUGIRARD, N° 9.

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

ANNO 1830.

PRIMO FASCICOLO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

ANNÉE 1830.

PREMIER CAHIER.

I. MONUMENTS.

I. TOPOGRAPHIE.

a. RUINES DE LOCRES.

(*Planche XV des Monuments inédits publiés par l'Institut.*)

Le pays où les Locriens d'Italie construisirent autrefois leur ville est encore aujourd'hui un des plus riants et des plus fertiles cantons de la province de Reggio. L'Apennin, qui, depuis le détroit, borde toujours le rivage, se recule au cap Bruzzano pour former une vallée demi-circulaire que la mer termine du côté opposé. A partir de la plage, une pente insensible s'élève vers des collines cultivées, entre lesquelles se précipite le torrent de Sant'Ilario, et, de cette rivière jusqu'à celle qui coule sous le rocher de Gerace, on ne rencontre que des champs couverts de blé, ou des hauteurs revêtues d'oliviers épais, qui dérobent à la vue les ruines d'une cité jadis opulente et célèbre.

Locres était dominée, de loin, par la haute montagne à trois pointes appelée, de nos jours, *Monte tre Dita* ou *di San-Pietro*. La rivière de *Sant'Ilario* baignait presque ses murailles, et ce fut sous le Bas-Empire que les Locriens, forcés de quitter la plaine pour éviter les descentes des Sarrasins, allèrent se réfugier, à quelque distance, sur une crête presque inaccessible, qu'on nommait alors *Hierax*, et maintenant *Gerace*. Depuis cette époque, les bords de la mer ne furent occupés que par des cultivateurs et quelques familles de matelots qui transportent en Sicile ou à Reggio le produit d'un pays demeuré trop fécond pour le petit nombre de ses habitants.

Evanthe, qui à la tête d'une colonie de Locriens Ozoles, venait fonder un établissement en Italie, habita quelques années le cap Epizéphirien, mais il ne tarda pas à découvrir une place plus avantageuse pour y construire sa ville. Il la bâtit sur un

plateau un peu élevé, auquel sa position agréable avait fait donner le surnom d'*Esopis* (*).

En effet, la *masserie* que l'on décore du titre fastueux de *Casino dell'Imperatore,* et qui est située presque au milieu des

(*) Strab. lib. VI, p. 259. De peur de fatiguer le lecteur par une monographie sur les *Locriens Epizéphiriens,* nous donnerons seulement ici un sommaire des événements principaux qui signalèrent cette république italiote. Plusieurs historiens lui donnent pour fondateurs une partie des *Locriens Opontiens,* compagnons d'Ajax (1). D'autres veulent que des *Doriens* aient habité les premiers le Cap Epizéphirien (2); les autres affirment qu'une colonie de *Locriens Ozoles* fut conduite par *Evanthe* sur ce rivage de la grande Grèce, alors habité par les Sicules (3). La plupart des récits s'accordent avec celui que Polybe avait recueilli chez les Locriens eux-mêmes. On y racontait que, pendant une longue guerre, soutenue par les Locriens de Grèce, leurs esclaves eurent avec les femmes libres un commerce criminel, et que, redoutant un châtiment digne de leur offense, tous les coupables s'étaient embarqués pour l'Italie (4). Les *Spartiates* contribuèrent aussi à cette colonie; Pausanias place leur émigration sous le règne de Polydore, fils d'Alcamène, vers l'époque où Crotone fut bâtie (5). On a supposé que ces Spartiates étaient les mêmes Doriens transportés par Archias, d'Italie à Syracuse; mais, quoique l'époque paraisse s'accorder, Polydore étant contemporain d'Archias, la date de la fondation de Locres est bien postérieure; Hiéronyme la place à la deuxième année de la vingt-quatrième olympiade, c'est-à-dire environ 683 ans avant notre ère.

Jaloux de l'agrandissement des Crotoniates, leurs voisins, les Locriens secoururent Siris, à laquelle Crotone, Métaponte et Sybaris avaient déclaré la guerre. Cette assistance, trop tardive, ne sauva pas Siris, et excita la colère des vainqueurs. Attaqués dans leur propre pays, les Locriens, à l'aide d'un faible détachement de Rhéginiens, gagnèrent la célèbre *bataille de la Sagra*, événement si incroyable, à cause de la disproportion des forces, que la renommée s'en étendit dans toute la Grèce, et qu'on l'expliqua seulement par l'intervention des Dioscures (6).

Peu après parut dans le même pays un des plus fameux législateurs de l'antiquité. *Zaleucus*, choisi à cause de ses vertus et de son expérience pour donner des lois à ses concitoyens, se montra digne de ce sublime emploi. Les fragments de ses institutions parvenus jusqu'à nous respirent une pro-

(1) Serv. ad Æneid. lib. III, v. 399; Pausan. lib. III, c. 19; Ephor. ap. Strab. lib. VI, p. 259.

(2) Strab. lib. VI, p. 270.

(3) *Id.* lib. VI, p. 259.

(4) Polyb. excerpt. de virtutib. et vit., è lib. XII. Dion Af. et Eustath. ad eumd.

(5) Pausan. lib. III, c. 3.

(6) Strab. Geogr. lib VI, p. 261; Justin lib. XX, c. 2 et 3.

ruines de Locres, offre une vue des plus pittoresques, soit du côté de la campagne, soit de celui des montagnes. De là, en regardant vers la mer Ionienne, on découvre, épars sur la plaine, des débris de différentes époques, et des fragments

fonde sagesse, avec l'étude du pays et des hommes auxquels elles devaient être données (1).

493 ans avant notre ère, une flotte de Samiens et de Milésiens toucha au rivage de Locres en se rendant à Zancle, dont les habitants avaient appelé une colonie Ionienne pour l'établir à Calacte. (2)

486. Seconde guerre contre les Crotoniates sans résultat décisif; aventure fabuleuse de Léonyme blessé par le *spectre d'Ajax*, qui combattait pour les Locriens (3). L'athlète *Euthyme* de Locres (483) s'immortalise aux jeux olympiques, et, plus tard, à Temesa, par son combat surnaturel avec un génie dévastateur. (4)

426. A l'époque où les Athéniens portèrent la guerre en Sicile, les Locriens, attachés au parti de Syracuse, éprouvèrent quelques pertes, entre autres celle de Peripolium, petite cité de leur dépendance (5). Ils reprirent promptement cette place, et Pythodore essaya vainement de la leur enlever une seconde fois (6). Pendant le reste de la guerre, les Locriens prouvèrent leur fidélité à leurs anciens alliés en fermant leur port aux flottes athéniennes, et dévastant le pays des Rhéginiens, qui avaient suivi le parti contraire (7).

Denys l'ancien traita les Locriens en amis et en confédérés. Il épousa Doris fille de Xenetus un des plus illustres d'entre eux (8). Après la bataille de l'Helorus, il ajouta au territoire de Locres ceux de Caulonia et d'Hipponium (9).

Denys le jeune, chassé de Syracuse, se réfugia chez les Locriens en 357, et, par des cruautés inouïes, des attentats et des infamies atroces, provoqua lentement la plus terrible des vengeances. A peine eut-il été chassé de Locres par une conspiration, que, sourds à sa promesse, à ses offres, et aux prières des Tarentins, les Locriens exercèrent sur l'épouse et les filles du tyran

(1) Diod. Sic. lib. XII, c. 20 et 21; Ephor. ap. Strab. lib. VI, p. 260; Senec. Ep. 90, Suid. in Ζαλευκ.

(2) Herodot. lib. VI.

(3) Pausan. lib. III, c. 19.

(4) Pausan. lib. VI, c. 6.

(5) Thucydid. lib. III, c. 99. Diod. Sic. lib. XII, c. 54. Thucydide appelle Peripolium, une petite place forte sur les bords de l'Alex; et maintenant encore, près du fleuve Alice, on trouve, au pied du mont *Peripoli*, une bourgade appelée *Ghorio*, Χωρίον, sur la frontière de l'ancien territoire de Rhegium.

(6) Thucydid. lib. III, c. 115.

(7). Thucydid. lib. IV, c. 1.

(8) Diod. Sicul. lib. XIV, c. 43.

(9) *Id.* lib. XIV, c. 106 et 107.

de murs antiques, dont les lignes se prolongent jusqu'à la tour dite de Gerace; au bout de ces murailles, presque parallèles, était le port que les attérissements du torrent et de la mer ont comblé. C'était là que Pyrrhus, à son retour de Sicile, embarqua les richesses du temple de Proserpine. Ce fut là que la mer, comme si elle eût repoussé le sacrilége, rejeta sur la côte et les vaisseaux et les trésors. Dans cet endroit descendit le perfide Denys le jeune, quand, chassé de Syracuse, il fit cruellement expier aux Locriens leur confiance et leur hospitalité; et, après lui, le grand Scipion, qui, prêt à partir pour l'Afrique, remit en quelques jours la république Locrienne sous l'obéissance des Romains.

Le Casino dell'Imperatore est bâti sur les ruines mêmes d'un temple dorique, dont quelques colonnes étaient debout il y a moins d'un siècle; les vignerons ont renversé le dernier tronçon, il y a deux années, pour le coucher dans la clôture de leur jardin.

Curieux de connaître ce qui subsistait encore de ce temple, j'y entrepris une fouille dont le succès ne couronna pas mon attente. Nous découvrîmes seulement quelques gradins extérieurs à l'occident; mais les excavations faites dans l'emplacement de la cella n'amenèrent aucun résultat. Le pavé même avait disparu, soit que dans les premiers siècles du christianisme on ait détruit à dessein un si bel édifice, soit que les paysans du voisinage aient accompli cette ruine sans pitié comme sans colère.

ces mêmes fureurs dont il leur avait donné l'exemple (1); mais le premier coup était porté à la liberté. Les Romains et Pyrrhus se disputèrent les villes de la grande Grèce (2), et les narrations fabuleuses qui accompagnent, jusqu'aux temps historiques, les annales des Locriens, veulent que Proserpine ait elle-même défendu son temple contre l'avarice des Epirotes (3).

Alliés des Romains dans les premières guerres puniques, les Locriens se mirent entre les mains d'Annibal après la bataille de Cannes (4). Nous allons rapporter en détail de quelle manière ils repassèrent sous le joug de leurs anciens maîtres.

(1) Justin. lib. XXI, c. 2 et 3.
(2) Justin. lib. XXVIII, c. 1.
(3) T. Liv. lib. XXIX, c. 18.
(4) T. Liv. lib. XXIV, c. 1.

Les seuls restes d'un monument qui fut peut-être le temple de Proserpine sont donc ces gradins et quelques morceaux de colonnes, d'oves et de chapiteaux entassés dans les murailles du Casino.

Derrière le temple, un ravin assez profond, ombragé de chênes et de châtaigniers, recèle un aquéduc de travail grec, dont Strabon faisait mention dans un passage qui ne nous est pas parvenu tout entier. Cet aquéduc, aujourd'hui *fontana dell'Imperatore,* est taillé dans le rocher; son ouverture est assez large, mais si basse, que l'on n'y pénètre qu'en rampant. Il s'étend dans la montagne jusqu'à environ un quart de mille. Là, dit-on, une chambre carrée laisse la facilité de se redresser: la tradition du pays veut que cette salle fut jadis habitée par des proscrits et des malfaiteurs. L'eau qu'apportait ce canal souterrain diminue sensiblement; elle s'est fait un chemin à travers les fissures du rocher, et s'échappe à quelques pieds au-dessous de l'ouverture antique.

De l'autre côté du Casino est un pan de mur appelé *Cusemi.* C'était probablement la fin de l'enceinte fortifiée. Le temple était en dehors, comme nous l'apprend Tite Live, et l'inspection exacte des lieux confirme les détails géographiques donnés par ce savant historien.

Plus haut que Cusemi, en marchant vers l'Apennin, le terrain devient montueux et irrégulier: pour suivre les remparts antiques, il faut longer le ravin où coule la fontaine dell'Imperatore, et gagner, par une marche sinueuse, un point élevé et anciennement fortifié, désigné par le nom moderne de *Manella.* Au sud-est de cette colline, on en voit une autre qui n'en est séparée que par une gorge très étroite (*Abadessa*), au fond de laquelle des fragments de vases peints à figures noires et des terres remuées marquent les fouilles que l'on y fit dans des tombeaux. Une forte muraille, et dans une chaumière les premières assises d'une tour carrée (*Saïtta*), marquent sur cette hauteur une des forteresses de Locres, dont parle Tite Live. Un petit vallon s'étend entre Saitta et l'autre tour grecque ruinée, seul reste de la seconde citadelle dont l'historien romain fait encore mention. Peut-être le lec-

teur nous saura-t-il bon gré de mettre sous ses yeux le passage intéressant qui a rapport au siége de Locres et à la topographie antique des lieux dont nous parlons.

.... « Sur le point de porter ses armes en Afrique, Scipion retarda son départ pour faire rentrer les Locriens sous la domination romaine. Un incident bien léger en apparence lui fit concevoir l'espoir de réaliser ce projet. La guerre dans le Bruttium était devenue une sorte de brigandage que les Numides avaient exercé les premiers : les Bruttiens n'hésitèrent pas à suivre un exemple si conforme à leurs habitudes et à leur inclination naturelle. Après eux, cette contagion gagna les troupes romaines, qui s'accoutumèrent au pillage, et n'attendaient que la permission de leurs chefs pour faire des irruptions chez l'ennemi. Dans une de ces courses quelques Locriens surpris hors de leur ville furent enlevés et conduits à Rhegium : au nombre des captifs se trouvèrent plusieurs artisans accoutumés à travailler pour les Carthaginois dans la forteresse de Locres, moyennant un salaire. Quelques uns des principaux Locriens qui, bannis par la faction punique, s'étaient réfugiés à Rhegium, reconnurent les prisonniers et les questionnèrent, comme le font ordinairement ceux qui demeurent long-temps absents, sur tout ce qui se passait dans leur patrie. Les captifs satisfirent à leurs demandes, et leur promirent, s'ils voulaient payer leur rançon et leur procurer la liberté, de les rendre maîtres de la citadelle de Locres où ils habitaient eux-mêmes, ayant obtenu la confiance des Carthaginois. Pressés par le désir de revoir leur patrie et de se venger de leurs ennemis, les exilés rachetèrent les captifs et les renvoyèrent, après être convenus de tout ce qui était nécessaire pour assurer la réussite de leur dessein, et des signaux qu'il faudrait observer. Ils allèrent ensuite trouver Scipion à Syracuse, où s'était réuni le reste des bannis; ils rapportèrent au consul les promesses des prisonniers, et lui firent partager leurs espérances. Deux tribuns militaires, M. Sergius et P. Matienus, reçurent l'ordre de les accompagner, et de prendre à Rhegium trois mille soldats pour cette expédition. On écrivit encore au propréteur Q. Pleminius de surveiller l'exécution de l'entreprise.

Les Romains partirent de Rhegium portant avec eux des échelles aussi hautes que les remparts de la citadelle de Locres, et, vers le milieu de la nuit, donnèrent aux conjurés le signal convenu. Ceux-ci, préparés et attentifs, descendirent les échelles qu'ils avaient apprêtées à dessein et facilitèrent aux agresseurs les moyens de monter par plusieurs endroits à la fois. Avant qu'un seul cri eût été élevé, les sentinelles puniques endormies, comme n'ayant rien à craindre de pareil, furent surprises et égorgées. Les gémissements des mourants donnèrent la première alarme, et furent suivis de la consternation subite et du tumulte qui accompagnent un réveil soudain au milieu d'un danger inconnu. Lorsque la chose devint plus certaine, chacun commençait à réveiller ses compagnons et à les appeler aux armes, en s'écriant que l'ennemi, introduit dans la forteresse, mettait à mort les sentinelles. Les Romains, inférieurs en nombre, auraient été accablés si la troupe, encore au pied des murs, n'eût poussé un grand cri, sans que l'ennemi pût distinguer d'où il se faisait entendre, car un tumulte nocturne augmente les plus vaines terreurs. Épouvantés et croyant la citadelle remplie d'ennemis, les Carthaginois se retirèrent dans l'autre forteresse située à peu de distance. Les Locriens occupaient ainsi la ville, placée comme le prix de la victoire entre les deux partis; tous les jours des escarmouches s'engageaient entre les défenseurs des deux citadelles. Q. Pleminius commandait les Romains, Amilcar les Carthaginois, et chacun augmentait ses troupes en faisant venir des renforts tirés des environs. Annibal lui-même s'avançait pour décider la querelle, et les Romains n'auraient pu résister si l'avarice et l'orgueil puniques n'eussent fait pencher vers la défection les esprits exaspérés de la multitude.

Scipion, informé du danger qui menaçait et de l'approche d'Annibal, ne voulut point laisser la garnison de Locres en péril avec une retraite difficile. Il désigna donc son frère L. Scipion pour garder la ville de Messine, et mit à la voile aussitôt que la mer et les courants du détroit le lui permirent.

Annibal, arrivé sur les rives du Butrotus à peu de distance de Locres, envoya un courrier porter aux siens l'ordre d'en

venir aux mains, au point du jour, avec les Romains et les Locriens, tandis que lui-même attaquerait, par derrière, la ville, dont ce tumulte ferait négliger la défense. A l'aurore, il trouva le combat engagé, mais ne voulut pas s'enfermer dans la citadelle, de peur de l'obstruer par le nombre de ses soldats; il n'avait pas non plus apporté d'échelles pour franchir les murailles. Il fit donc déposer les bagages et rangea ses troupes en bataille près des murs, pour inspirer de la frayeur aux ennemis. Pendant que l'on apprêtait les échelles avec les autres choses nécessaires pour l'attaque, il tournait à cheval autour des remparts, escorté d'une troupe de Numides, et cherchant un endroit où il pourrait donner l'assaut. En s'approchant des murailles, Annibal vit le cavalier qui le suivait de plus près tomber frappé d'un coup de scorpion. Un tel danger, auquel il venait d'échapper, lui inspira quelque crainte : il fit sonner la retraite et retrancha son camp hors de la portée des machines. Quelques heures avant la fin du jour, la flotte romaine toucha au rivage de Locres; toutes les troupes étaient débarquées et introduites dans la ville au coucher du soleil. Le jour suivant, les Carthaginois de la citadelle commencèrent le combat; Annibal s'approchait des murailles avec des échelles et prêt à donner l'assaut, lorsque les Romains, profitant de sa sécurité, ouvrent tout à coup une porte et fondent sur les assiégeants. Cette attaque imprévue coûta deux cents hommes aux Carthaginois. Annibal, s'apercevant de la présence du consul, se retira dans son camp avec le reste de son armée. De là, ayant fait avertir ceux de son parti qui occupaient la citadelle, qu'ils eussent à pourvoir à leur sûreté, il décampa pendant la nuit et s'éloigna. Les soldats de la garnison punique incendièrent les toits des maisons voisines afin de retarder l'ennemi, et rejoignirent leur armée avec une précipitation qui ressemblait à une fuite.

Scipion usa de la victoire avec cette modération qui fut le plus beau trait de son caractère. Satisfait d'avoir puni quelques coupables, il laissa au peuple romain le soin de décider si les Locriens étaient dignes de châtiment ou de pitié. Mais lorsque, de retour à Messine, il eut appris que Pleminius son lieute-

nant surpassait, par ses cruautés et ses exactions, les excès des Carthaginois eux-mêmes, qu'il avait armé contre lui jusqu'à ses propres soldats et que le désordre était à son comble, il revint à Locres sur une galère à six rangs, entendit Pleminius et les tribuns ses adversaires, renvoya le premier absous, et, jugeant les autres coupables, les fit mettre aux fers pour être conduits à Rome devant le sénat.

Retombés sous le joug d'un furieux, qui n'allait plus mettre de bornes à ses vengeances, les Locriens souffrirent long-temps en silence. Après plus d'une année, désespérés, et incapables de supporter plus long-temps d'aussi cruels traitements, ils envoyèrent à Rome dix députés, qui, au nom de leurs concitoyens, implorèrent la justice et la compassion de leurs vainqueurs. Les débats furent longs et très animés; l'autorité et le crédit de Scipion faillirent y être détruits, et le sénat, accueillant les justes plaintes d'une république opprimée, punit Pleminius et répara d'une manière éclatante les déprédations de ce lieutenant (1). Ce fut probablement alors, qu'affranchis de l'insupportable tyrannie qui les avait fait gémir si long-temps, les Locriens voulurent témoigner à Rome leur dévouement et leur reconnaissance. Ils gravèrent sur leurs monnaies l'effigie de la déesse Rome couronnée par la Fidélité, pour attester leur confiance dans sa protection (2). Il est vraisemblable que ce fut aussi l'époque où les Locriens érigèrent un autel de marbre blanc avec cette inscription :

IOVI OPTIMO MAXIMO DIIS DEABVSQVE IMMORTALIBVS
AC ROMAE ÆTERNAE LOCRENSES.

(*Planche XV*, a, *et Planche XV*, b.)

Les deux monuments que nous publions, avec le plan de Locres, sont :

1°. L'autel mentionné ci-dessus. La beauté de sa sculpture

(1) T. Liv. XXIX, c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22. Excerpt. e Diod. Sicul. de virtutib. et vit. ex lib. XXVI.

(2) Mionnet, Descript. des Méd. grecq. et rom. t. Ier, p. 195. Cette médaille est mal décrite; elle porte pour légende : ΡΩΜΗ. ΠΙΣΤΙΣ. ΛΟΚΡΩΝ.

permet de placer sa dédicace à la fin de la république romaine. Sur un des côtés on voit une branche de palmier, une hache, une ciste, et une patère; l'inscription est contenue dans un encadrement de lauriers d'un excellent travail; la partie postérieure manque. Ce précieux fragment est conservé à Gerace dans la boutique d'un artisan.

2°. Une statue de bronze de style grec très ancien, représentant un éphèbe nu. Chàcune de ses mains est percée d'un trou rond, et paraît avoir tenu quelque chose. Si l'on suppose que cette figure était un Apollon, ses attributs furent peut-être un arc et une flèche, ou un javelot; si c'était un guerrier, il portait la lance et le bouclier. Un des combattants du fronton d'Egine est également nu et coiffé de même. Les fouilles du temple de Locres n'ont fourni que cette figure curieuse pour sa haute antiquité.

Duc de Luynes.

---

b. TOPOGRAFIA DEI CONTORNI DI TARQUINII E VULCI.

(*Tav. d'aggiunta* 1830. A *et* B.)

Dalla sponda del mare, presso *Civitavecchia*, principia una catena di montagne, la quale, dopo non molto spazio, fra la *Tolfa* e l'*Allumiera*, giugne alla maggiore sua altezza di incirca 2000 piedi; poi, passata la *Tolfa*, declina rapidamente verso il fiume *Mignone :* pietra calcarea si appoggia quì ai massi vulcanici. Altre montagne, quasi del tutto vulcaniche, si stendono dal *Mignone* verso *Bieda :* nella stretta valle fra questo luogo e *Barberano*, spesso si vedono salire i due lati all' altezza perpendicolare di 600 fino a 800 piedi. Più oltre, fra *Vetralla* e *Capranica*, il giogo della montagna, affatto vulcanica, è di altezza mediocre, ma assai largo; quì presso l'*Osteria delle Capannaccie*, anticamente *Vicus Matrini*, sulla *Via Cassia*, si ravvisano le vestigie di un cratere di volcano, al di là del quale si erge la montagna di *Viterbo* ad un altezza di incirca 3000 piedi, mostrando in sulla sommità, nel lago

di *Vico*, un cratere estinto, e scendendo lentamente dall' altra parte verso il *Tevere*. In cotal modo una quasi non interròtta catena di montagne si stende al nordo della *Campagna di Roma*, dal mare fino al *Tevere*, per un tratto di quasi cinquanta miglia.

Fra queste e le montagne della *Toscana*, confinanti con lo *Stato Pontificio*, il suolo vulcanico, generalmente parlando, è piano, benchè montagne isolate e lunghi tratti di colline vi si osservino. La più alta di queste montagne è quella di *Canino*, la quale, benchè ristretta nella base, si erge all' altezza di più di 1500 piedi sul livello del mare; meno alta è quella di *Monte Romano;* il *Monte Quagliero*, presso *Corneto*, appena arriva all' altezza di 1000 piedi; a molto meno la collina.

Il grande piano si trova dunque intersecato da montagne e colline, che lo dividono in diverse pianure, più o meno estese. La maggiore di queste è il così detto *Piano dell' Abbadia*, territorio dell' antica città di *Vulci;* un altra si estende presso *Toscanella*, anticamente *Tuscania;* una terza, minore delle altre, confina con le colline di *Corneto*, in sulle quali si osservano le rovine dell' antica *Tarquinii.* Il lido del mare, in tutta l'estensione da *Civitavecchia* fino ad *Orbitello*, è affatto piano.

Tre piccoli fiumi percorrono il tratto di paese fin quì descritto. Il *Mignone* prende origine in vicinanza di *Viano* sull' antica *Via Clodia*, si unisce presso il casale di *Rota* col fiumicello della *Lenta*, passa fra le montagne della *Tolfa* e di *Bieda*, traversa il piano sotto le colline di *Corneto*, e sbocca nel mare in poca distanza dalla *Torre di Bertaldo.* Più considerabile del *Mignone* è la *Marta*, l' emissario naturale del lago di *Bolsena;* il rio *Leja* presso *Rocca Rispampani*, e molti altri rivi e rigagnoli, scaricandovisi, l' ingrandiscono: ella passa sotto *Toscanella* e *Corneto*, ed entra poi nel mare. La *Fiora* nasce sulla montagna di *Radicofani* nella *Toscana*, forma, benchè tortuosa assai, per alcun tempo, il confine fra questo stato ed il Pontificio, passa sotto il *Ponte dell' Abbadia* e vicino a *Montalto*, e mette foce nel mare presso la *Torre di Montalto;* benchè di corso più lungo, ella non sorpassa il *Mignone* nè in

larghezza nè in profondità. Dei rivi sono i più considerabili l'*Arrone*, che si scarica nel mare presso le rovine dell'antica *Quintiana*, ed il *Timone*, il quale, dopo breve corso, vicino a *Ponte Sodo* entra nella *Fiora*; perenni, benchè piccioli, sono i rivi delle acque sulfuree del *Bulicame* presso *Viterbo*, del fonte vicino al *Ponte dell' Abbadia*, ec.; la maggior parte degli altri rivi non porta seco che acque piovane. Laghi e laghetti non vi si trovano; ma acque stagnanti si formano nei siti bassi, soprattutto lungo il lido del mare, alle imboccature dei rivi, dove la poca forza della corrente non basta a rimuovere l'argine d'arena che l'impeto del mare accumula alla foce.

Tutto il suolo di questa regione, non eccettuate le falde delle montagne, è fertilissimo, ma poco coltivato, essendo nella state soggetto ai maligni influssi dell'aria cattiva; e siccome quest'aria è tanto più perniciosa quanto meno il paese è coltivato ed abitato, pochi casali o case isolate s'incontrano, e queste ancora restano quasi tutte abbandonate nella calda stagione. I villaggi e le piccole città meno ne soffrono, soprattutto se sono distanti dal mare, ovvero su qualche altura; e le grandi città, se ve ne fossero, goderebbero certamente dello stesso clima di *Roma*, il quale, se nel mese di agosto non è troppo salubre, neppure non è pernicioso. Non dobbiamo dunque meravigliarci, se in questa contrada, oggidì così scarsa d'abitanti, vi erano anticamente grandi e popolatissime città, le quali, benchè dai sepolcri solamente ne possiamo attignere la cognizione, nelle ricchezze e nel lusso gareggiavano con le più grandi capitali moderne.

Due strade maestre conducono da *Roma* a *Civitavecchia* ed a *Viterbo*: la prima corrisponde all'antica *Via Aurelia*, l'altra, fino a *Monterosi*, alla *Cassia*; dipoi per un tratto è moderna, e da *Ronciglione* a *Viterbo* coincide con la *Ciminia*. La *Cassia* da *Monterosi* a *Vetralla* non è più carrozzabile, come pure la *Clodia*, la quale, staccandosi dalla *Cassia* presso l'undecimo miglio, passa per *Orioli*, *Viano* e *Barberano* a *Bieda*; ciò non ostante queste strade sono assai interessanti. Le distanze da *Roma* delle quattro città, di *Civitavecchia*, *Bieda*, *Vetralla* e

Viterbo, sono quasi le medesime, cioè di cinquanta miglia incirca; il viaggiatore sceglierà quella che crederà dover preferire alle altre per portarsi in quella regione, che ora minutamente descriveremo, principiando per la strada da *Civitavecchia* a *Viterbo*, la quale ne forma il confine dalla parte di *Roma*.

I. *Strada maestra ghiajata da* CIVITAVECCHIA *a* VITERBO.

Civitavecchia, l'antica *Centumcellæ*, è di piccola estensione, ma ben popolata, circondata di muro e fosso, et con un porto, fatto da *Trajano*, il quale oggidì è porto franco. Per andare a *Viterbo* si esce dalla *Porta di Corneto*.

$\frac{3}{8}$ M. (*) Bivio. La strada moderna volge alla sinistra verso il mare, l'antica *Aurelia* va dirittamente.

2 $\frac{7}{8}$ M. La strada, la quale fin quì costeggiava il mare, si volge alla destra; una piccola via, che porta a *Corneto*, va alla sinistra verso *Torre-Nuova*, anticamente *Algæ*.

4 $\frac{1}{8}$ M. Alla destra una grande, ma diruta torre, detta di *Orlando*; alla sinistra, in piccola distanza, pochi ruderi, appartenenti forse all' antico borgo di *Algæ*, menzionato dall' *Itinerario Marittimo*, mentre presso *Torre-Nuova* vi era solamente la cala.

4 $\frac{5}{8}$ M. Alla destra una casa isolata.

4 $\frac{3}{4}$ M. Alla destra una sorgente di acque calde sulfuree.

5 $\frac{1}{8}$ M. La strada rientra nella direzione dell' antica *Aurelia*.

5 $\frac{1}{4}$ M. Alla sinistra una collina scoscesa con ruderi del medio evo.

9 $\frac{1}{8}$ M. La strada moderna fà un gran giro verso la destra, per discendere nella valle del Mignone; la via antica si dirigeva dirittamente verso il ponte, comme si rileva dai residui dell' antico selciato.

9 $\frac{3}{8}$ M. Alla destra una strada che porta ad una mola vicina dove si unisce con la stradella dell' *Allumiera*, per poi passare sopra un ponte, detto *Bernascone*, ad una piccola isola nel *Mignone*, e di là alla sponda opposta. Quì si trova un bivio:

(*) Le miglia sono romane di 74 $\frac{1}{2}$ per grado dell' equatore, equivalenti a 764 tese di Francia.

la strada a sinistra si ricongiugne con la strada maestra, l'altra più piccola conduce a *Monte Romano.*

9 $\frac{7}{8}$ M. Gran ponte sul *Mignone.*

10 $\frac{5}{8}$ M. Alla destra entra la via della mola di *Ponte Bernascone* e dell' *Allumiera.*

11 $\frac{1}{4}$ M. Bivio. Alla destra la strada maestra di *Viterbo*, la quale, salendo lentamente le colline di *Corneto*, non offre niente di rimarchevole in tutto quel tratto fino al punto dove ella si unisce con una strada che proviene da *Corneto*, passando per la *Necropoli* dell' antica *Tarquinii;* seguiremo dunque alla sinistra la strada, pure ghiajata, di *Corneto.*

13 $\frac{3}{4}$ M. La piccola via, la quale si staccava dalla strada maestra in vicinanza di *Torre-Nuova*, rientra in lei.

14 $\frac{1}{4}$ M. Chiesola alla sinistra.

14 $\frac{7}{8}$ M. Bivio. Alla sinistra la strada, seguendo la direzione dell' *Aurelia*, va dirittamente verso il ponte della *Marta;* l'altra alla destra sale l'altura sulla quale è situata la città di *Corneto.*

15 $\frac{1}{4}$ M. *Porta Romana* di *Corneto.* Pochi passi prima un trivio: alla destra la strada di *Viterbo;* alla sinistra un altra, che conduce al *Porto Clementino* ed alle *Saline.*

Corneto, piccola città di 4000 abitanti, è situata in sull' estremità d'una lunga collina, la quale, seguendo ad un di presso la direzione della strada maestra, forma un ultimo ramo dalla montagna di *Monte Romano.* La posizione della città è molto forte, essendo le pendici della collina ertissime, e spesso perpendicolari, fuorchè dalla parte di levante, dove, continuando il piano superiore, l'arte con muro e fossa ha voluto riparare alla mancanza di natural difesa; mura si trovano pure in tutti i siti dove la condizione del pendio permetterebbe di salire, e le loro alte torri quadrate danno un aspetto assai singolare alla moderna città. Probabilmente questo sito nei tempi antichi non era abitato; il divenne solamente allorchè, dopo le devastazioni dei Barbari, i deboli residui delle popolazioni di *Tarquinii Graviscæ* si ritirarono in questa più forte posizione. La città doveva essere più popolata nel medio evo, perchè oggidì non riempie neppure la metà del recinto di quei tempi.

Per continuare il viaggio verso *Viterbo*, si parte dalla medesima porta Romana, per cui si è entrato, prendendo nel trivio la strada a sinistra, la quale per lungo tempo va in sul dorso della collina.

$\frac{5}{8}$ M. Da *Corneto.* Con la strada si unisce un altra, la quale esce da una porta superiore della città; accanto alla strada si scorgono i pozzi di un acquedotto sotterraneo, moderno e mancante d' acqua.

1 $\frac{3}{8}$ M. Alla sinistra un sepolcro antico ed archi doppj dell' acquedotto. Poco più oltre un bivio, a mano manca, o piuttosto dirittamente, una stradella, che traversa la Necropoli dell' antica *Tarquinii,* i così detti *Montarozzi;* a mano destra la strada maestra, che pure ben presto rientra nella prima direzione.

1 $\frac{7}{8}$ M. Alla destra in piccola distanza due grandi sepolcri.

13 $\frac{3}{4}$ M. Da *Civitavecchia*, 3 M. da *Corneto.* La strada finisce nella strada maestra di *Civitavecchia*, la quale si lasciava a 11 $\frac{1}{4}$ M. per andare a *Corneto*, e volge affatto a sinistra.

14 $\frac{1}{8}$ M. 3 $\frac{3}{8}$ M. Dirimpetto archi dell' acquedotto; alla sinistra la stradella che traversa la *Necropoli;* la strada volge un poco alla destra, ed incomincia a salire.

16 $\frac{1}{4}$ M. 5 $\frac{1}{2}$ M. Alla sinistra archi dell' acquedotto; si sale sempre.

17 $\frac{3}{4}$ M. 6 $\frac{1}{2}$ M. Maggior altezza, del resto poco considerabile.

19 $\frac{1}{4}$ M. 8 M. Piccolo ruscello. Fin quì si scende, ma insensibilmente, poi sale la strada un altra volta.

21 $\frac{7}{8}$ M. 10 $\frac{5}{8}$ M. Piccola via alla destra del *ponte Bernascone.*

22 M. 10 $\frac{3}{4}$ Porta di *Monte Romano*, villaggio ben fabbricato, in uno stretto; alla destra il punto più alto della montagna, elevato più di mille piedi sopra il livello del mare.

22 $\frac{1}{4}$ M. 11 M. Fine di *Monte Romano;* alla sinistra, strada non carrozzabile di *Toscanella.* La strada scende continuamente, ma poco.

26 $\frac{1}{4}$ M. 15 M. Piccolo ruscello nella pianura; *Vetralla* si scorge dirimpetto al piè della montagna di *Viterbo;* alla destra, *Bieda.* Ad ambo i lati della strada si ravvisano nella pietra del

suolo le vestigia di una via, la quale forse è antica, benchè non vi apparisca il minimo indizio di antico selciato. AMETI la prende per la *Via Clodia*, con poca verosimiglianza. (*)

26 $\frac{7}{8}$ M. 15 $\frac{5}{8}$ M. *Rio Biedano,* alquanto considerabile, intorno rupi vulcaniche perpendicolari.

27 $\frac{3}{8}$ M. 16 $\frac{1}{8}$ M. Casa isolata alla destra.

28 M. 16 $\frac{3}{4}$ M. Stradella, che conduce a *Bieda.*

29 $\frac{1}{8}$ M. 17 $\frac{7}{8}$ M. Una via di comunicazione traversa la strada.

29 $\frac{3}{4}$ M. 18 $\frac{1}{2}$ M. Piccolo ruscello; poi alla sinistra, tagliati nelle rupi basse, una quantità di sepolcri, aperti, spogliati e disfatti: in uno di loro si distinguono ancora gli ornamenti architettonici intorno alla porta. AMETI chiama questo sito *Norchia*, nome che pare appartenere ai bassi tempi; forse era quì anticamente *Cortuosa*, piccola città nel territorio di *Tarquinii*, distrutta dai Romani.

31 $\frac{3}{8}$ M. 20 $\frac{1}{8}$ M. Stradella antica di *Bieda*, di cui ad ambo i lati della strada maestra si distingue molto bene il selciato antico. Seguendone la direzione alla sinistra, si scende in una valle, e dopo aver varcato un piccolo ruscello, la via sale dall' opposita parte, perdendosi poco a poco nella macchia: probabilmente ella era la *Via Clodia*, la quale da *Bieda* conduceva a *Toscanella*. Un altra via antica si scorge quì, proveniente dal *Foro Cassio*; se ne vede il selciato, molto ben conservato; alla destra della via moderna, e sul principio, i ruderi di un sepolcro antico.

32 M. 20 $\frac{3}{4}$ M. Chiesola alla destra. La via antica, la quale restava alla destra, entra quì nella moderna, ne segue la direzione per qualche tempo, per poi distaccarsene e salire al sito dell' antico *Foro Cassio*.

33 M. 21 $\frac{3}{4}$ M. Porta inferiore di *Vetralla*. Nei tempi bassi, gli abitanti del *Foro Cassio* si ritirarono a questo sito, porgendo la lunga ma stretta collina al piè della montagna di *Viterbo*, con le sue valli profonde ai due lati, una posizione molto più forte. Il villaggio moderno è grande e ben fabbricato.

La strada maestra passa in piccola distanza dalla porta infe-

(*) Carta topografica del Patrimonio di S. Pietro.

riore; ma traversando il villaggio in tutta la sua lunghezza ed uscendo dalla porta superiore, s' incontra la *Via Cassia*, la quale, scendendo dal sito dell' antico *Foro Cassio*, passa per la valle a sinistra, e coincide dopo breve spazio con la strada maestra; alla destra mano si distacca e scende per la valle da questo lato la via antica, che abbiamo incontrata a 20 $\frac{1}{8}$ M. da *Corneto*.

33 $\frac{1}{2}$ M. 22 $\frac{1}{4}$ M. La strada scende nella valle, e prima di passare un piccolo ruscello, si congiugne con la *Cassia*.

33 $\frac{7}{8}$ M. 22 $\frac{5}{8}$ M. Alla sinistra si distacca la strada di *Toscanella*.

34 $\frac{3}{4}$ M. 23 $\frac{1}{2}$ M. Ponte sopra un ruscello.

36 $\frac{3}{8}$ M. 25 $\frac{1}{8}$ M. Sostruzioni della *Cassia*.

37 $\frac{3}{8}$ M. 26 $\frac{1}{8}$ M. I ruscelletti appartenenti ai bagni antichi, detti *Aquæ Passeris*, traversano la strada.

37 $\frac{1}{2}$ M. 26 $\frac{1}{4}$ M. Alla sinistra i ruderi dei bagni antichi; l'acquedotto si riconosce facilmente, il resto è molto diruto. La strada moderna aveva per quattro miglia seguita la direzione della *Via Cassia;* ora si volge più alla destra, ma si riconosce ben facilmente la *Cassia,* diretta verso *Montefiascone*, dai ruderi delle torri e delle altre fabbriche, che si trovavano nelle vicinanze di essa.

40 $\frac{3}{8}$ M. 29 $\frac{1}{8}$ M. Cappella alla destra.

42 $\frac{1}{8}$ M. 30 $\frac{7}{8}$ M. Porta Romana di *Viterbo;* alla destra la strada maestra di *Roma*.

Viterbo, città posta in una vasta pianura, al piè della montagna, conta incirca 12000 abitanti: ella era più popolata nel medio evo essendo spesso la residenza dei Papi. Alcune chiese meritano di essere visitate per la bella loro architettura. Una città antica probabilmente non esisteva in questo sito; almeno non possono dimostrarlo con evidenza coloro, i quali vi pongono il poco conosciuto *Herbanum*.

II. *Continuazione della* VIA AURELIA *da* CORNETO *a* MONTALTO. *Strada maestra naturale.*

Prendendo nel bivio sotto *Corneto*, a 14 $\frac{7}{8}$ M. da *Civitavecchia*, la strada alla sinistra, la quale, come già di sopra si è detto, coincide con l' antica *Aurelia*, senza però mostrare il minimo in-

dizio di selciato antico, s' incontra dopo $\frac{1}{8}$ M. la strada da *Corneto* alle *Saline*, e dopo $\frac{7}{8}$ M. quella da *Corneto* a *Montalto*, la quale unendosi all' *Aurelia* ne segue poi sempre la direzione.

15 $\frac{3}{4}$ M. da *Civitavecchia*, $\frac{1}{2}$ M. da *Corneto*. Punto di unione delle due strade.

16 $\frac{1}{4}$ M. 1 M. Ponte sul fiume *Marta*. Passato il ponte un trivio: alla sinistra verso il mare, dirittamente l'*Aurelia*, alla destra a *Toscanella*.

16 $\frac{3}{8}$ M. 1 $\frac{1}{8}$ M. Stradella alla destra per la macchia a *Canino*; incommodissima e facile a smarrire.

16 $\frac{3}{4}$ M. 1 $\frac{1}{2}$ M. La strada incomincia a salire le colline.

17 $\frac{3}{4}$ M. 2 $\frac{1}{2}$ M. Alla destra la strada carrozzabile di *Canino*.

21 $\frac{1}{4}$ M. 6 M. Residui dei margini dell' antico selciato poco più oltre del selciato stesso.

24 $\frac{7}{8}$ M. 9 $\frac{5}{8}$ M. Stradella alla foce dell' *Arrone*.

25 $\frac{1}{8}$ M. 9 $\frac{7}{8}$ M. Piccolo sentiero alla sinistra per andare alla tenuta di *Castellaccia* ed alle rovine dell' antica *Quinziana*, distanti 1 $\frac{1}{4}$ M.

25 $\frac{1}{4}$ M. 10 M. Ponte sul rio *Arrone*.

26 $\frac{5}{8}$ M. 11 $\frac{3}{8}$ M. Residui dell' antico selciato.

29 $\frac{3}{4}$ M. 14 $\frac{1}{2}$ M. La strada di *Canino* si unisce.

30 M. 14 $\frac{3}{4}$ M. Porta di *Montalto*.

Questo villaggio, il cui nome indica una situazione affatto diversa, sta in una vasta pianura, accanto alla valle poco profonda della *Fiora*; le torri se ne scorgono da tutte le parti. Il sito è molto insalubre, e perciò, soprattutto nella state, *Montalto* è spopolato assai : anticamente era quì il *Foro Aurelio*.

Uscendo dalla medesima porta, per cui si è entrato, e volgendo alla destra, si trova una strada, la quale conduce al mare; volgendo di più si scende nella valle della *Fiora*, e la strada arriva dopo $\frac{3}{8}$ M. al ponte, passato il quale, ella forma un bivio : alla manca la strada di *Orbetello* e delle *Maremme Toscane*, alla destra una strada ai casali quì esistenti ed al *Ponte dell' Abbadia*, carrozzabile e più corta, ma meno commoda dell' altra, che da *Montalto*, passando *Ponte Sodo*, conduce al medesimo ponte.

III. *Strada da* Corneto *a* Toscanella. *Strada di comunicazione difficilmente carrozzabile.* (*)

1 M. Ponte sulla *Marta.* Passato il ponte si prende alla destra; la strada passa per lo stretto piano fra le colline ed il fiume, piccola isola nel fiume.

1 $\frac{1}{2}$ M. Cateratta nel fiume. Selci, probabilmente di antico selciato.

3 $\frac{1}{4}$ M. Il fiume tocca la strada.

4 $\frac{1}{2}$ M. Si incomincia a salire il *Monte Quagliero.*

5 M. Necropoli dell' antica *Tarquinii,* nuovamente scoperta, alla destra.

5 $\frac{7}{8}$ M. Sentiero alla destra, il quale scende nella valle della *Marta,* e corrisponde all' antica strada da *Tarquinii* a *Tuscania.*

10 $\frac{1}{2}$ M. Piccolo ruscello; residui dell' antico selciato; alla destra una stradella, la quale conduce al casale di *Carcarello,* che si vede in sull' altura. (**)

10 $\frac{3}{4}$ M. Incomincia la vasta pianura di *Toscanella.*

13 $\frac{7}{8}$ M. Il rio *Capocchio;* selci antichi di lava basaltica.

14 $\frac{1}{4}$ M. Alla sinistra un pezzo molto ben conservato di selciato antico.

16 $\frac{3}{4}$ M. Chiesa alla destra.

17 $\frac{3}{4}$ M. Alla sinistra la strada di *Canino,* alla destra dopo pochi passi la porta di *Toscanella.*

(*) Nelle distanze di questa strada vi è una piccola incertezza, essendo smarrito il foglio che conteneva le misure esatte, le quali perciò non si potevano determinare che secondo il tempo impiegato a percorrere la strada a piedi.

(**) Dirigendosi per questa stradella, passando il casale di *Carcarello* e scendendo nella profonda valle del rio *Capocchio,* s' incontra un lungo tratto di strada antica, la quale scende nella valle, passa il ruscello sopra un ponte pure antico, e sale all' opposita parte, poi va perdendosi nella macchia. *Ameti* prende questa strada per la via antica dal ponte della *Marta* a *Tuscania;* ma questo non può essere, perchè la strada moderna non solamente è la più dritta e la più commoda, ma anch' ella mostra, vicino al rio *Capocchio,* un pezzo ben conservato di selciato antico. Confesso di non sapere a quale strada antica possa appartenere questo pezzo; che si trova fuor della direzione di tutte.

La pianura vulcanica per la quale corre la *Marta*, come quella intorno a *Civita Castellana*, è intersecata da profondi burroni, i quali, soprattutto nei siti dove due di loro si uniscono, formano delle posizioni più o meno forti, secondo l' ertezza delle loro pendici. In una tal posizione si trova *Toscanella*, anticamente *Tuscania*, circondata da tre lati da profonde valli, nell' una delle quali corre la *Marta*. Anche questa città, come *Corneto* e *Viterbo*, era più considerabile nel medio evo, come il dimostrano le mura, tuttora esistenti: fra le sue chiese, alcune per la bella loro architettura meritano di essere visitate.

IV. *Strada da* VETRALLA *a* TOSCANELLA. *Carrozzabile per piccoli legni.*

Seguendo la strada maestra da *Vetralla* a *Viterbo* si trova dopo $\frac{7}{8}$ M. a mano manca la strada di *Toscanella*.

4 M. Alla destra il masso di un sepolcro antico romano, che dimostra la strada, almeno in questo luogo, essere antica, probabilmente la *Clodia*.

5 $\frac{3}{8}$ M. Un mezzo miglio alla destra le rovine di un castello dei bassi tempi.

6 $\frac{1}{8}$ M. Piccolo rio in una valle profonda e scoscesa. Salendo, dopo varcato il rio, l'erta pendice della valle, si scorgono sostruzioni di antica strada.

8 $\frac{3}{8}$ M. Scendendo nella valle del piccolo fiume *Leja*, si vedono altre sostruzioni antiche.

12 $\frac{3}{4}$ M. Sostruzioni antiche; più innanzi altre, e selci di lava basaltina.

15 $\frac{1}{4}$ M. Alla destra una piccola strada, più commoda per le vetture, che pure conduce a *Toscanella*. Vestigia di antico selciato.

15 $\frac{1}{2}$ M. Alla destra la strada che viene da *Viterbo*; pochi passi più oltre alla sinistra la stradella di *Monte Romano*; si scende nella valle della *Marta*.

15 $\frac{7}{8}$ M. Ponte della *Marta*. Passato questo, la strada sale la collina di *Toscanella*.

16 $\frac{1}{2}$ M. Porta S. Leonardo di *Toscanella*.

V. *Strada naturale, carrozzabile, da* Viterbo *a* Toscanella.

La strada carrozzabile parte da *Viterbo* insieme con la strada maestra di *Montefiascone;* la lascia ben presto volgendosi alla sinistra, e passando alla destra del *Bulicame* si unisce con l'altra strada, che ora descriveremo, come quella che è più rilevante: ella esce dalla porta occidentale di *Viterbo.*

$\frac{1}{4}$ M. Si entra in una lunga strada a doccia, tagliata nella rupe volcanica; grotte alla destra, forse sepolcri antichi.

$\frac{3}{4}$ M. Altre grotte.

1 $\frac{3}{8}$ M. Alla destra la sorgente delle acque calde sulfuree del *Bulicame:* i rivi traversano la strada.

1 $\frac{3}{4}$ M. La strada carrozzabile si unisce alla fin quì descritta.

4 $\frac{1}{8}$ M. Vestigia dubbiose di selciato antico.

7 M. Fiumicello della *Leja.*

12 M. Molti selci antichi di lava basaltina.

12 $\frac{1}{4}$ M. Alla sinistra si distacca la strada carrozzabile, la quale ben presto si unisce con quella di *Vetralla.*

13 $\frac{1}{4}$ M. La via si dimostra antica per i residui del selciato antico.

13 $\frac{3}{4}$ M. Ponte della *Marta*, e riunione con la strada carrozzabile insieme con quella di *Viterbo.*

14 $\frac{3}{8}$ M. Porta S. Leonardo di *Toscanella.*

La distanza fra *Viterbo* e *Toscanella* in sulla strada carrozzabile sarà un poco più lunga; e benchè non sia misurata esattamente, si può stimarla senza errore sensibile 15 miglia.

Le due strade da *Vetralla* e da *Viterbo* a *Toscanella* passano per una vasta pianura, attraversata da molti ruscelli, per la maggior parte in letti profondi, che cagionano qualche ineguaglianza del suolo.

VI. *Strada naturale, carrozzabile, da* Toscanella *a* Canino.

Si esce dalla porta di *Canino*, opposita alla *Porta S. Leonardo*, e distante da lei quasi un mezzo miglio. Subito s'incontra il bivio delle due strade di *Corneto* e di *Canino;* quest' ultima alla destra.

1 M. Ponte sul rio *Capocchio.* Pochi passi più oltre, alla sinistra,

la strada di *Montalto*, alla destra quella di *Arlena*, piccolo villaggio in sulla montagna, la quale da questa parte si stende verso *Pienzano* e *Valentano.*

1 $\frac{3}{4}$ M. Molti selci, sparsi quà e là, probabilmente antichi ed appartenenti alla *Via Clodia*. Più innanzi altri ancora.

3 $\frac{7}{8}$ M. Ponte sul fiume *Arrone.*

6 $\frac{3}{8}$ M. Alla sinistra una stradella, che porta a *Musignano*, al *Ponte dell'Abbadia* ed al *Ponte Sodo*. Gli ultimi rami delle montagne, che circondano il cratere del lago di *Bolsena*, arrivano fin quì, e la strada, attraversandogli, sale e scende continuamente, ma di poco.

9 $\frac{1}{8}$ M. Piccolo ruscello, che va ad unirsi all' *Arrone*. Passato questo, la strada, tagliata nel tufo volcanico, sale la collina, su cui è posto *Canino.*

9 $\frac{1}{2}$ M. Chiesa alla destra.

9 $\frac{7}{8}$ M. Porta di *Canino.*

Da *Viterbo* a *Canino* sono quasi 25, da *Vetralla* 27 miglia.

Canino, villaggio ben fabbricato, su d'una stretta collina con erte pendici, la quale, come le altre, è un ultimo ramo delle montagne del cratere di *Bolsena.*

VII. *Strada naturale, carrozzabile, da* Toscanella *a* Montalto.

Si è visto di sopra, che dalla strada di *Canino*, dopo un miglio si distacca quella di *Montalto*, la quale, percorrendo la vasta pianura che si estende fino al mare, offre quasi niente di rimarchevole.

1 M. Il bivio.

9 $\frac{1}{8}$ La stradella da *Corneto* a *Canino.*

10 $\frac{1}{2}$ M. Casale di *Formicone* alla sinistra.

12 $\frac{7}{8}$ M. Fiume *Arrone*, senza ponte.

15 $\frac{5}{8}$ M. La strada carrozzabile da *Corneto* a *Canino* attraversa questa strada.

Un poco più oltre, alla sinistra, alcuni ruderi dei bassi tempi.

16 $\frac{1}{2}$ M. La strada si unisce a quella da *Canino* a *Montalto.*

17 M. In piccola distanza alla destra gli archi dell' acquedotto di *Montalto.*

17 $\frac{7}{8}$ M. La strada riceve quella di *Corneto.*

18 M. Chiesa alla destra, dirimpetto *Montalto*, la porta in piccola distanza alla sinistra.

VIII. *Strada naturale, carrozzabile, da* CANINO *a* MONTALTO.

Da *Canino* si esce dall' istessa porta per cui si è entrato, volgendo però subito alla destra, dove dopo breve spazio si incontra un bivio, formato dalla stradella di *Corneto* alla manca, e la strada di *Montalto* alla destra.

1 $\frac{1}{4}$ M. Chiesa alla sinistra.

2 $\frac{1}{4}$ M. Cappella alla sinistra.

3 M. Alla destra il palazzotto di *Musignano*, nei bassi tempi *l'Abbadia*, passato il quale si stacca alla destra la stradella dei *Bagni di Musignano.*

3 $\frac{1}{8}$ M. Alla destra la stradella del *Ponte dell'Abbadia* e del *Ponte Sodo*; alla sinistra l'altra stradella, la quale a 6 $\frac{1}{8}$ M. da *Toscanella* parte dalla strada di *Canino.*

9 $\frac{7}{8}$ M. Archi grandi, doppj, dell' acquedotto di *Montalto*, chiamati il *Pontecchio.* Strada alla destra proveniente dal *Ponte dell'Abbadia.*

10 $\frac{5}{8}$ M. Alla manca si distacca la strada carrozzabile di *Corneto.* Poco dopo archi dell'acquedotto alla destra.

12 M. La strada riceve quella da *Toscanella* a *Montalto.*

13 $\frac{1}{2}$ M. *Montalto.*

IX. *Stradella carrozzabile da* MUSIGNANO *al* PONTE DELL'ABBADIA *ed a* PONTE SODO.

Questa stradella serve per coloro i quali da *Toscanella* o da *Canino* desiderano di andare al *Ponte dell'Abbadia*; ella si stacca, come di sopra è detto, a $\frac{1}{8}$ M. da *Musignano* dalla strada da *Canino* a *Montalto.* Contando le distanze da *Musignano* si ha.

$\frac{5}{8}$ M. Il rio *Timone*, senza ponte.

1 $\frac{1}{2}$ M. Alla sinistra la stradella di *Ponte Sodo.* Estesa pianura.

2 M. Alla destra una piccola elevazione come un tumulo. Pochi passi dopo alla destra una stradella che porta ad *Ischia.*

$4 \frac{5}{8}$ M. Stradella da *Montalto* e *Ponte Sodo* ad *Ischia*.

5 M. *Ponte dell' Abbadia.*

Il ponte è distante da *Canino* 8 miglia, 18 da *Toscanella*, passando per *Canino*, 33 da *Viterbo.*

Un castello dei bassi tempi, ora un quartiere di doganieri, guarda il ponte, il quale con un solo arco ardito passa la voragine, nel cui fondo corre la *Fiora.*

Prendendo a $1 \frac{1}{2}$ M. da *Musignano* per la stradella a sinistra, si trova a $2 \frac{5}{8}$ M, cioè da *Musignano.*

$4 \frac{1}{8}$ M. Alla destra un sepolcreto. Il suolo è quì affatto piano; le tombe sono scavate nel tufo, il quale si trova sotto uno strato di terra, che forma la superficie.

$4 \frac{5}{8}$ M. Alla sinistra la strada di *Montalto*, poco dopo alla destra quella del *Ponte dell' Abbadia.*

$4 \frac{3}{4}$ M. Mola di *Ponte Sodo.* Questo ponte sul rio *Timone* è naturale; si vedono quì alcune caverne con stalattiti; i contorni sono belli, soprattutto seguendo il corso del *Timone* verso la *Fiora*, nella quale egli dopo non molto spazio si perde.

X. *Stradella carrozzabile dal* PONTECCHIO *a* PONTE SODO, *ed al* PONTE DELL' ABBADIA.

Nella descrizione della strada da *Canino* a *Montalto* si è detto, che gli archi doppj dell' acquedotto di *Montalto*, i quali s'incontrano a $9 \frac{7}{8}$ M. da *Canino*, ed a $3 \frac{5}{8}$ M. da *Montalto*, vengano chiamati il *Pontecchio.* Alla strada di *Montalto* si unisce a $\frac{3}{4}$ di miglio dal *Pontecchio* quella di *Corneto*, ed ambe unitamente passano innanzi il *Pontecchio*, al di là del quale, subito si distacca la stradella del *Ponte dell' Abbadia*, la quale passa in piccola distanza dal *Ponte Sodo*.

$2 \frac{1}{8}$ M. Sentiero alla manca, che porta dopo $\frac{3}{8}$ M. al *Ponte Sodo*, passando innanzi ad un altro sepolcreto, simile al digià descritto. La strada del *Ponte dell' Abbadia* varca il rio *Timone*, e giugne a quel ponte dopo $5 \frac{1}{4}$ M. dal *Pontecchio.*

La distanza del *Ponte dell' Abbadia* da *Montalto* è di 9, da *Corneto* di 18, da *Civitavecchia* di 33 miglia.

XI. *Stradella carrozzabile ai* BAGNI *di* MUSIGNANO.

Prima di giugnere, venendo da *Canino*, al palazzotto di *Musignano*, o subito dopo averlo passato, si prende alla destra per andare alla *Montagna* ed ai *Bagni.*

$\frac{1}{8}$ M. Il rio *Timone.*

$\frac{1}{4}$ M. Le due stradelle si uniscono.

$\frac{5}{8}$ M. La via volge alla destra, e sale.

1 M. Alla destra si vedono due piccole case, i bagni moderni; la stradella fin quì è carrozzabile, ora sale più rapidamente.

1 $\frac{3}{4}$ M. I ruderi dei bagni antichi. Le rupi intorno sono tagliate perpendicolarmente; si vedono molte camere quadrate e rotonde con nicchie; le mura coperte di opera reticolata di imperfetta esecuzione; scale, terrazzi, etc. Il tutto meriterebbe una descrizione succinta con una pianta.

XII. *Da* CANINO *a* PIANIANO *e* CELERE.

Si segue sopra una strada carrozzabile la direzione della collina, in sulla quale è situato *Canino*, salendo verso le alture.

$\frac{3}{8}$ M. Chiesa alla destra.

$\frac{3}{4}$ M. Stradella di *Tessenano* alla destra.

3 $\frac{1}{2}$ M. Alla manca strada carrozzabile di *Celere*, piccolo villaggio in amena situazione, distante poco meno di un miglio; alla destra stradella, o piuttosto sentiero che conduce a *Tessenano* ed *Arlena.*

4 $\frac{5}{8}$ M. La strada, sempre salendo, dirittamente porta a *Valentano;* a sinistra vi è una stradella, carrozzabile per piccoli legni, a *Celere*, distante 1 $\frac{1}{4}$ M., e dove dopo $\frac{3}{4}$ M. s'incontrano i ruderi di un castello dei bassi tempi; alla destra una stradella, non rotabile, a *Pianiano*, villaggio situato sopra una collina in una ristretta, ma bella valle, sette miglia da *Canino.*

La strada da *Canino* a *Valentano* da alcuni indizj non troppo sicuri, si potrebbe presumere una via antica.

XIII. *Da* Canino *a* Pianiano. *Strada rotabile solamente per piccoli e leggieri legni.*

Si scende dal palazzo nella valle del *Timone*.

$\frac{1}{4}$ M. Il rio *Timone*. Dirittamente stradella più corta alla ferriera; a sinistra quella la quale probabilmente corrisponde alla *Via Clodia*; si distinguono vestigia, però non affatto certe, di antico selciato.

$\frac{3}{4}$ M. Strada alla sinistra, la quale, dopo mezzo miglio, conduce a quella da *Canino* a *Musignano*.

$\frac{7}{8}$ M. Ferriera, dove si fonde il minerale ferrigno delle mine dell' isola di *Elba*. Si entra in uno stretto.

3 $\frac{1}{2}$ M. *Pianiano*, piccolo villaggio, alla destra.

XIV. *Strada carrozzabile da* Corneto *al* Porto Clementino *ed alle* Saline.

Uscito dalla Porta Romana di *Corneto*, si prende nel trivio alla destra, scendendo giù la collina.

1 $\frac{1}{4}$ M. Si traversa la *Via Aurelia*.

1 M. Cappella alla sinistra.

3 $\frac{1}{2}$ M. Torre diruta alla manca.

4 $\frac{1}{4}$ M. Piccola chiesa ed alcune case appartenenti al *Porto Clementino*. A meno di un quarto di miglio si trova la *Torre di Corneto*, e passata questa, le *Saline*.

In tutta l'estensione della strada, come pure al porto stesso, non si trova il minimo indizio di ruderi antichi, benchè forse con qualche fondamento si potrebbe collocare nelle vicinanze del *Porto Clementino* l'antica *Graviscæ*.

XV. *Stradella da* Corneto *al mare ed alle rovine di* Quinziana.

Si prende la strada di *Montalto*.

1 M. Ponte della *Marta*. Nel trivio, passato il ponte, alla sinistra.

2 $\frac{7}{8}$ M. Ruderi alla destra, ed alla sinistra pietre quadre e pezzi di mura, in parte con opera reticolata. (*)

(*) Questi ruderi pajono appartenere all' antica *Graviscæ*, di cui l' *Itinerario marittimo* pone il porto alla foce della *Marta*, ma forse erroneamente. La

Camminando oltre verso una casa diruta in sulla sponda del mare, la stradella poco a poco si perde; dopo 2 $\frac{5}{8}$ M., cioè 5 $\frac{1}{2}$ M. da *Corneto*, si arriva alla casa, ed andando lungo la spiaggia del mare, dopo altri 3 $\frac{7}{8}$ M. alla foce dell' *Arrone* ed alle rovine di *Quinziana*, consistenti in un portissimo recinto quadrato, come di un piccolo castello, con una camera a volta in un cantone. Tutto intorno, mossa leggermente la terra, appariscono pietre quadre, mattoni, e piccoli pezzi di mura, e più oltre verso la *Via Aurelia* sepolcri tagliati nel tufo del suolo. Per ritornare a *Corneto* si sceglierà, come la più comoda e più corta, la *Via Aurelia*.

Dopo aver descritte le strade moderne in questa regione, farà d'uopo descriverne pure le antiche, cioè esaminare gli Itinerarj, essendo quel che concerne l'andamento delle strade antiche, i ruderi del selciato, i sepolcri, ec., già menzionato di sopro.

I. *L'Itinerario marittimo.*

Le stazioni di questo itinerario non indicano se non i porti e gli altri siti, dove le navi potevano approdare; questi debbono esistere anch' oggidì, non avendo questa spiaggia subita grandi mutazioni nella natura del suolo. Sarà dunque facile a riconoscere i siti nominati dall' itinerario; essi sono

Centumcellis	
Algis	M. P. III. (*)
Rapioni	III.

descrizione che *Rutilio* ci ha lasciata dell' antico sito, combina meglio con le *Saline* di *Corneto*, ma non è contraria a questa posizione.

Indè Graviscarum fastigia rara videmus,
Quas premit æstivæ sæpè paludis odor.
Sed nemorosa viret densis vicinia lucis
Pineaque extremis fluctuat umbra fretis.

I boschetti ed il pineto mancano ora in questa regione affatto diserta. Della posizione di *Graviscæ* si parlerà ancora più sotto, nell' esame dell' *Itinerario marittimo*.

(*) Le distanze dell' *Itinerario marittimo*, essendo calcolate nella linea dritta, mentre la spiaggia spesso forma qualche seno, il più delle volte sono un poco minori delle distanze terrestri.

Graviscas	VI.
Maltano	III.
Quintiana	III.
Regas	III.
Arnine fl.	III.

Di queste stazioni la prima e l'ultima con evidenza si ritrovano in *Civitavecchia* e nell' imboccatura del fiume della *Fiora;* la distanza n'è di 25 miglia, cioè di un miglio più di quello che segna l'*Itinerario.* A tre miglia da *Civitavecchia* si vede presso la *Torre Nuova* un piccolo seno di mare; questo doveva essere il sito di *Algœ,* se non della città o del villaggio, almeno della stazione marittima. Quattro miglia più oltre il *Mignone* sbocca nel mare : presso la sua foce si trova ora la *Torre di Bertaldo*, ed anticamente vi era la stazione *Rapio,* IIII miglia e non III, come dice l'*Itinerario*, distante da *Algœ.* Il *Porto Clementino* presso la torre di *Corneto* è moderno, sicchè quì non si deve presumere una stazione antica; infatti la seguente è alla foce della *Marta,* VI miglia distante da *Rapio.* In questo sito non poteva essere se non l'emporio di *Graviscœ,* la città trovandosi in luogo meno insalubre, a due miglia dentro terra, come il dimostrano le rovine ivi esistenti. A tre miglia dalla foce della *Marta*, al di là del sito chiamato le *Casaccie*, vi era la stazione *Maltanus;* ed altre tre miglia più oltre, all' imboccatura dell' *Arrone,* si scorgono anche oggidì le rovine dell' antica *Quintiana.* La distanza fra le due imboccature dell' *Arrone* e della *Fiora* è di VI miglia : la *Fiora* anticamente fù chiamata *Arnine*, e la stazione *Regœ* si trovava in mezzo l'*Arrone* e la *Fiora*, a III miglia dall' uno e dall' altra, presso certi piccoli scoglj nel mare, chiamati le *Murelle.*

L'accordo dei numeri dell' *Itinerario*, con le distanze vere, non può quasi essere migliore, perchè col solo cambiamento di un III in un IIII nella distanza da *Algœ* a *Rapio* diventa perfetto. Pure si possono muovere gravi dubbj contra il sito assegnato a *Graviscœ* e *Maltanus*, e non sarebbe cosa da me-

raviglirsene, se a molti parrebbe più probabile l'ipotesi, che ora verrà esposta.

Le rovine sotto *Corneto*, le quali nella carta portano il nome di *Graviscæ*, non potrebbero appartenere ad altra città, perchè non ve ne era in questi contorni; e neppure alla stazione *Maltanus*, la quale sarà stata di poco momento, non facendone affatto menzione *Rutilio*; dovevano dunque, se non si volesse credere che fossero di *Graviscæ*, far parte di qualche villa sontuosa, fabbricata in un sito malsano, come incirca *Castel Fusano* presso *Ostia*. Mutando ora il VI della distanza da *Rapio* a *Graviscæ* in un III (mutazione del resto non inverisimile), *Graviscæ* resterebbe in poca distanza dal *Porto Clementino*, nel sito delle moderne *Saline*; posizione che si accorderebbe molto bene con la descrizione di *Rutilio*, ma che per nissun indizio di antiche fabbriche sarebbe comprovata. La stazione di *Maltanus* sarebbe allora alla foce della *Marta*, e s'intenderebbe per *Maltanus fluvius* ovvero *portus*; e non si può negare, che questa posizione non sia, riguardo al nome, più adattata dell' altra a tre miglia più oltre. La distanza da *Maltanus* a *Quintiana* sarebbe poi di sei miglia in vece di tre, che dà l'*Itinerario*. (*)

Le distanze delle stazioni saranno dunque

Centumcellis (*Civitavecchia*).

Algis (*Torre Nuova*). . . . . . M. P. III.

Rapioni (*Torre A di Bertaldo*). IIII.

(*) Le mutazioni nelle distanze, necessarie per accordare il quì supposto col vero, parranno di poco momento a quelli i quali, trattando delle stazioni delle strade antiche, mutano al loro capriccio i numeri degl' Itinerarj, scusandosi sempre, non con la loro perfetta ignoranza in quel che riguarda la topografia, ma con gli errori dei copisti. Io però facendo un esame particolare di tutte le strade antiche nei contorni di Roma, fine ad una distanza di cinquanta o sessanta miglia, mi sono convinto che questi errori il più delle volte non esistono, e quando vi sono si possono correggere con la mutazione di un X in un V, d'un V in un II, o aggiungendo o levando una sola letterá; perciò ho preferito di seguire nella carta l' Itinerario ed i ruderi; stimando troppo arbitraria quella doppia mutazione del VI in III, e del III in VI; ma ho voluto esporre pure l' altra ipotesi, lasciando ad ognuno lo scegliere fra le due.

Graviscas (Foce della *Marta*). .	VI.
Maltano (presso le *Casaccie*). .	III.
Quintiana (Foce dell' *Arrone*).	III.
[*Graviscas* (*Saline* di *Corneto*). .	III.
Maltano (Foce della *Marta*). .	III.
Quintiana (Foce dell' Arrone).	VI.]
Regas (presso le *Murelle*). . .	III.
Arnine fl. (*Fiora f.*).	III.

II. *La Via Aurelia.*

Questa via si trova indicata nell' *Itinerario di Antonino*, come segue:

Centumcellis

Marta.	M. P. X.	
Forum Aurelii.		XIII. XIIII.

L'andamento della *Via Aurelia* è stato descritto di sopra; la distanza da *Civitavecchia* al ponte della *Marta* è di 15 $\frac{1}{8}$ M, contata sull' antica *Aurelia;* da quì a *Montalto* sono 13 $\frac{1}{4}$ M. Bisogna dunque scrivere XV invece di X presso *Marta*, e per il *Foro Aurelio*, cioè *Montalto*, preferire la lezione XIIII.

La *Tavola Peutingeriana* pone presso *Centumcellæ* una gran fabbrica quadrata, con cui suole dinotare i *Bagni*, come si può vedere nelle *Aquæ Apollinares*, *Aquæ Tauri*, *Aquæ Passeris*, ec. Poi viene la stazione *Gravisca* e di sopra *Mindo fl.* senza numero; poi una stazione senza nome e senza numero, con la sola voce di *co* (*com* ovvero *cum*), della quale si serve la *Tavola*, quando insieme con un sito sulla strada vuol indicare un altro in qualche distanza da quella, come *Foro Clodio co Sabate* sulla *Clodia;* dopo il sito fuor di strada vien notato come se fosse una stazione della strada. Dopo questo *Tabellaria* V, e (senza segno di stazione) *Marta* II ed il fiume; finalmente *Foro Aurelio* III.

È cosa manifesta che vi sieno errori nella *Tavola;* ma con leggierissima mutazione vi si può rimediare, levando *Gravisca* dal posto dove si trova, il quale appartiene a *Mindo* fl., e mettendolo alla sinistra, dove il *co* si ha da scrivere accanto

a *Tabellaria* V; finalmente in vece di *Marta* II si ponga *Marta fl.*, mutazione tanto più verisimile quanto non vi è segno di stazione in questo sito. Avremo allora

Centumcellis.	——
Aquas.	M. P. —
Mindo fl.	——
Tabellaria co Gravisca.	V.
Foro Aurelii.	III.

Si è visto di sopra, che accanto alla strada moderna da *Civitavecchia* a *Corneto*, nella distanza di incirca mezzo miglio dalla *Via Aurelia* vi sia una sorgente di acque sulfuree, e benchè più non vi si distinguano ruderi di antiche fabbriche, pare ciò nonostante più che probabile, che in questo sito o più vicino all' *Aurelia* sieno stati i *Bagni* notati dalla *Tavola;* la distanza è di IIII miglia da *Civitavecchia.* Allora vi saranno poco meno di cinque miglia fino al ponte del *Mignone;* si leggerà dunque *Mindo* fl. V. *Tabellaria* probabilmente era un osteria, appartenente a *Graviscœ;* la distanza di cinque miglia dal Mignone la metterebbe esattamente al sito, dove la strada da *Corneto* alle *Saline* attraversa l'*Aurelia.* Questa strada era la medesima per cui pure anticamente si andava da *Tarquinii* al sito delle *Saline,* dove ponendo *Graviscœ,* quel *Tabellaria co Gravisca* della *Tavola* quadrerebbe assai bene, perchè non vi può essere dubbio che *Tabellaria* non fosse in quel punto dell' *Aurelia* dove si distaccò la strada di *Graviscœ;* ma allora la distanza fra *Tabellaria* e *Forum Aurelii,* cioè *Montalto,* sarebbe di 14 $\frac{3}{4}$ miglia moderne, ovvero di XV antiche, e pare un poco forte l'errore di scrivere III in vece di XV. Mettendo all' incontro *Tabellaria* al ponte della *Marta,* dove alla sinistra si stacca la strada che porta alle rovine supposte di *Graviscœ,* la distanza è di alcun poco più di sei miglia, le quali si avrebbero dalle V, aggiugnendovi un I, fino a *Forum Aurelii.* Si conteranno allora quasi quattordici miglia, sicchè XIIII si sia mutato in III; cambiamento più facile di quello di XV in III.

La *Via Aurelia* corretta sarà dunque :

Itinerario di Antonino.

Centumcellis.

Marta (il ponte della *Marta*). . .	M. P. XV.
Forum Aurelii (*Montalto*). . . .	XIIII.

Tabula Peutingeriana.

Centumcellis.

Aquas sulfureas.	M. P. IIII.
Mindo fl. (Mignone f.).	V.
Tabellaria cum *Gravisca*.	VI.
Forum Aurelii (*Montalto*). . . .	XIIII.
(*Tabellaria* cum *Gravisca*. . . .	V.
Forum Aurelii.	XV.)

III. *La Via Clodia.*

Di questa via antica la sola Tavola fa menzione.

Blera.	——
Marta.	M. P. VIIII.
Tuscana.	——
Materno.	XII.

Di sopra è stato detto che la *Via Clodia* da *Bieda* prendesse subito la direzione verso la strada moderna da *Vetralla* a *Toscanella*, che questa, in un sito dove all'incirca la *Clodia* doveva entrare in lei, mostrasse i ruderi di un sepolcro romano, e più oltre le rovine di un castello dei bassi tempi, il quale, come spesso si trova, poteva corrispondere ad una stazione antica, e che finalmente da questo sito innanzi la strada desse certi indizj di essere antica. La distanza da *Bieda* al punto della strada che corrisponde all'antico castello, è di otto miglia in linea dritta, ma le molte inuguaglianze del suolo ben potevano allungarla di un miglio, ed allora corrisponderebbe alla prima stazione indicata dalla *Tavola*, il cui nome non si sa, perchè quella voce di *Marta* appartiene al fiume. Da quì fino a *Toscanella* ossia *Tuscania* sono undici miglia; più oltre la strada doveva passare accanto a *Canino*, per restare nella direzione di *Saturnia*, scendere alla *Ferriera*

di Canino ed andare a *Pianiano*, il quale sito, tredici miglia da *Toscanella*, converrebbe con la stazione *Maternum*, scrivendovi XIII in vece di XII. Le stazioni della *Clodia* saranno dunque:

Blera (*Bieda*).	——
——.	M. P. VIIII.
Tuscania (Toscanella).	XI.
Materno (Pianiano).	XIII.

IV. *La Via Cassia.*

Della *Via Cassia* un piccolo pezzo solamente entra nella Carta. Il *Foro Cassio* era ad un miglio al di sopra di *Vetralla;* da quì, come già si è stato detto, si può seguire la direzione della *Cassia* fino ai Bagni, anticamente *Aquæ Passeris*, distanti VI miglia dal *Foro Cassio* (la *Tavola* pone erroneamente XI); più oltre la Cassia non è più pratticabile, benchè se ne possa riconoscere la direzione verso *Montefiascone.*

Analisi della carta dei contorni di Tarquinii e Vulci.

Di misure antecedenti in questa regione non si trovavano se non quelle fatte dai Gesuiti *Mayer* e *Boscovich*, i quali per ordine di Papa *Benedetto XIV* eseguirono una triangolazione di tutto lo *Stato Pontificio;* essi danno in longitudine e latitudine le posizioni di *Viterbo*, *Toscanella*, *Corneto* e *Civitavecchia*, ma talmente false, che e. gr. la distanza frà *Corneto* e *Toscanella*, la quale si deduce dalle loro misure, differisce di più di due miglia e mezza dalla vera. Sono dunque rigettate affatto queste misure, e determinate di nuovo con molti angoli, le posizioni dei principali luoghi. Le strade furono tutte misurate contando i passi e prendendo con la bussola ad ogni volgimento della strada la nuova direzione; poi calcolate le coordinate dei punti di volgimento riguardo alla meridiana ed alla perpendicolare di *Corneto;* finalmente determinati tutti questi punti nella carta ed uniti con linee dritte : metodo il cui errore non giugne ad $\frac{1}{50}$, come molte esperienze hanno dimostrato, ma che è assai più sicuro, se vien appli-

cato ad una strada frà due punti, determinati trigonometricamente. Tutte le strade nella carta saranno dunque delineate con esattezza, come pure i punti, dove altre strade si distaccano dove i fiumi ed i rivi traversano, ec.; ma il corso di questi fù in gran parte preso dalla *Carta del Patrimonio di S. Pietro* dell' *Ameti*, molto erronea in tutto il resto. Le montagne sono indicate solamente senza essere delineate nella esatta loro figura; il rilevarle in quel modo che chiede una topografia militare o statistica sarebbe stato un lavoro altrettanto lungo e penoso quanto inutile per una carta antiquaria.

La distinzione delle strade in strade maestre ghiajate, strade naturali carrozzabili e strade non carrozzabili è facilissima ad intendere; le vie antiche sono indicate per punti, i quali tanto più si avvicinano gli uni agli altri, quanto più vestigia della via antica si scorgono.

I nomi antichi sono interlineati, per distinguerli dai moderni.

Topografia dell' antica Tarquinii.

La città di *Corneto*, come è stato detto, si trova situata in su d'un ultimo ramo della montagna di *Monte Romano*, e propriamente nel luogo dove la lunga collina, la cui direzione viene indicata dall' andamento della strada maestra fra *Corneto* e *Monte Romano*, con pendici, non di rado perpendicolari, scende verso la *Marta*. Essa forma di sopra un piano, elevato 400 fin a 500 piedi, il quale lentamente declina verso quella parte, dove con meno erti pendici, tutta la collina si perde nella gran pianura del *Mignone*; ma dall' opposita parte e nelle vicinanze di *Corneto* ella è molto più scoscesa. Al nord di lei si erge un altra collina, simile nell' aspetto, ma isolata; il piano di sopra viene chiamato il *Piano di Civita*. Una valle, poco profonda in un luogo dove si trova un argine artefatto, separa questa collina da una terza, pure isolata, e più settentrionale; dall' argine poi a levante vi è una quarta collina, piccola, ma alta ed erta. I ruscelli che si vedono nel fondo delle valli frà le colline scaricano le loro acque, in gran parte piovane, nel fiume della *Marta*, il quale, per una pia-

nura, a piè delle colline, serpeggiando corre. Al di là, dopo breve spazio, si ergono le colline di *Monte Quagliero*, le quali, principiando dalla *Via Aurelia*, per lungo tratto seguono ad un di presso la direzione del fiume.

Tale è l'aspetto dei contorni dell' antica *Tarquinii*, la quale era situata sulla seconda collina, il cui piano superiore anch' oggidì porta il nome di *Piano di Civita*; un piccolo piano accanto a questo vien chiamato *Civitella.* Pochissimi ruderi vi si trovano; ma si distinguono i siti delle porte come pure le strade antiche, che ne uscivano. Dalla parte di levante però, là dove il piano diventa più ineguale, si scorgono le rovine di un gran tempio, dette *Ara della Regina*, in sulla punta più alta della collina; poco distanti da queste, altri ruderi di un tempio, riconosciuto dell' ordine dorico da un pezzo di colonna; e poi, sparsi quà e là, ruderi di antiche fabbriche, se non impossibili, almeno assai difficili a spiegare. Un argine che serviva di sostruzione ad una strada antica è stato mentovato di sopra; la piccola collina accanto a lui, per la forte sua posizione, si fa conoscer come l'antica cittadella di *Tarquinii.* E sembra che nella decadenza della città, quì in primo luogo si sieno ritirati gli abitanti, e che poi pur questa cittadella sia distrutta : il tutto è sparso di grandi pietre di costruzione, ma nulla se ne può concludere, se non che in su un' elevazione nella figura di un pane di zucchero, vi sia stato probabilmente un tempio, il cui sito, chiamato ancora la *Castellina*, occupava poi un castello; più oltre si vedono le rovine di due piccole chiese.

Sulla collina di *Corneto*, nella distanza di un miglio e più da questa città, dirimpetto a *Tarquinii*, si scorgono molti tumuli di sepolcri antichi, i quali a questo sito hanno dato il nome di *Monti Rozzi;* alcuni alti quaranta e più piedi, altri tanto bassi, che appena appariscono. Rilevando una pianta esatta di questa Necropoli, io ho trovato il numero di tutti quelli che ancora si possono distinguere, essere di sei cento; ma anticamente saranno stati in numero più grandi, perchè le pioggie, portando seco la terra dalla cima al basso, ne avranno fatto discomparire molti. Una gran parte di questi sepolcri

in diversi tempi è stata aperta, e gli scavi proseguono tuttora; il signor *Carlo Avvolta* di *Corneto* ne ha data la storia, ed il signor *Kestner*, consigliere di legazione e incaricato d'affari di S. M. Britannica il re di Annovra presso la S.-Sede, ha descritto quelle tombe, nelle quali belle ed interessanti pitture si sono rinvenute.

Un altra Necropoli è stata scoperta ultimamente sul pendio meridionale del *Monte Quagliero*, accanto alla strada che da *Corneto* porta a *Toscanella* (1). I tumuli dei *Monti Rozzi* pure alla più inesperta visita si dichiarano come appartenenti a sepolcri antichi; ma nella Necropoli di *Monte-Quagliero* era assai più difficile il ritrovare i sepolcri in un sito piano, senza niuna elevazione, che indicasse menomamente un tumulo antico. Nel mese di settembre dell' anno 1829 vi era discoperto in parte un gran sepolcro, con un recinto di pietre di taglio, come pure uno si vede ai *Monti Rozzi;* molti altri sepolcri erano stàti scavati, ma ricoperti di terra, e in questa occasione si era veduto, che anticamente una strada, la quale si staccava dalla vicina via da *Tarquinii* a *Tuscania*, tagliata nel tufo vivo fino alla profondità di sette a otto piedi, avesse traversato tutto il sepolcreto; ad ambo i lati, ed anchè sotto la strada, v' erano sepolcri: questi ultimi intatti, gli altri spogliati. Sul piano della Necropoli esisteva in tempi posteriori una villa, di costruzione romana, i cui fondamenti si vedono spesso entrare nei sepolcri, le deboli volte dei quali in alcuni luoghi sono rafforzate con pilieri murati.

Delle vie antiche si distinguono molte nelle vicinanze di *Tarquinii;* esse sono indicate nella pianta. Una che attraversa la Necropoli, benchè ulteriori vestigia non se ne scorgano, probabilmente è quella di cui fanno menzione gl' Itinerarii, la quale dalle *Acque Apollinari* (oggidì *Bagni del Sasso*), passando per la montagna della *Tolfa*, conduceva a Tarquinii. Giudicando dalla natura del suolo, si può congetturare, che ella, seguendo all'incirca la direzione della moderna stradella

(1) Questa scoperta importante è dovuta al signor *Giacomo de Domenicis* di *Corneto*, il quale, per la somma sua gentilezza, ha voluto egli stesso condurmi sul luogo, e mostrare e spiegare il tutto.

dell' *Allumiera*, scendesse verso il *Ponte Bernascone*, passasse ivi il Mignone, entrasse nella strada maestra da *Civitavecchia* a *Viterbo*, et ne seguisse la direzione fin sotto la Necropoli. Un altra via antica è quella la quale partendo dalla città, passava l' argine di sopra mentovato e la collina opposta, dove alcune vestigia ne rimangono, scendeva poi nel piano, varcava il fiume sopra qualche ponte, saliva accanto al sepolcreto sul *Monte Quagliero*, ed ivi si univa all' altra via, che dal ponte della *Marta* sotto *Corneto* va a *Toscanella*. Un poco più difficile, ma ciò nonostante con certezza, si riconosce quella via antica, la quale staccandosi dalla prima nella piccola valle frà la città e la Necropoli, seguiva alla destra l'andamento della valle, entrava poi in un altra valle, si univa ad una via, che scendeva dalla cittadella, e poi alla via di *Tuscania*, prima che questa passasse il fiume.

Topografia dell' antica Vulci.

Una vasta pianura si stende frà le basse colline, in cui finiscono le montagne della *Toscana*, il territorio di *Musignano*, l' *Arrone* ed il mare, interrotta assai di rado da qualche piccola elevazione. Il fiume della *Fiora* percorre questa pianura: il suo letto talvolta è in un largo e profondo burrone, con pendici perpendicolari, talvolta in una valle più o meno spaziosa, e forma in cotal modo la maggior ineguaglianza che offre il suolo.

In su una collina bassa, alla destra sponda della Fiora, un miglio incirca dal *Ponte dell' Abbadia*, era situata l'antica *Vulci*, fondata certamente non da guerrieri, nè da mercanti, ma da agricoltori, perchè questi solamente potevano scegliere una tal posizione. Se la città si limitava a questa collina di poca estensione, non poteva essere grande; eppure quattro sepolcreti, due già menzionati presso *Ponte Sodo* e due altri nelle vicinanze del *Ponte dell' Abbadia* dimostrano col loro contenuto, che l' antica *Vulci* fosse popolatissima ed oltre modo ricca; ella doveva dunque comprendere alcune colline adgiacenti, o prolungarsi dall' opposita parte del fiume. Sarà im-

possibile a decidere questo, non trovandosi altri ruderi che quei pochi della città dei bassi tempi; e congetture sono difficili a verificare in un sito, il quale non ha un carattere ben espresso, come p. e. i contorni di *Tarquinii.* Ci limiteremo dunque a descrivere il moderno stato di questa contrada.

Il *Ponte dell' Abbadia*, il quale, come già fù detto, con un solo arco ardito passa il largo e profondo burrone del letto della *Fiora*, è antico certamente, e nella costruzione affatto simile ai ponti romani, che tuttora esistono; non di meno alcuni il credono, con poca probabilità, di opera etrusca. Alla sponda sinistra del fiume, vicino al ponte, s' incontrano delle acque minerali, le quali ora, dopo breve corso, si perdono nella *Fiora;* anticamente furono per mezzo di un condotto lungo il ponte, portate al di là del fiume; ma non resta più verun vestigio dei bagni, che ivi dovevano esistere; si vedono solamente al destro lato del ponte le petrificazioni prodotte dall' acqua minerale, allorquando il condotto cominciò a disfarsi.

Seguendo dal ponte un piccolo sentiero, si passa lungo la sinistra riva del fiume; i pendici del letto sono quasi sempre perpendicolari e molto pittoreschi, e dopo un miglio ed un quarto si distinguono i ruderi di un ponte antico (1), e molto bene si riconosce la strada antica, la quale dal ponte conduceva al piano sovrastante; quì si perde, ma la direzione era verso *Ponte Sodo.*

Alla sinistra v' è una collina, chiamata la *Cocumella,* riconosciuta e dimostrata per le indefesse cure del signor principe di *Canino,* come l' artefatto centro di una estesissima Necropoli, i cui sepolcri si trovano senza tumuli nel tufo volcanico del suolo. A due miglia e mezzo dal *Ponte dell' Abbadia* s' incontrano alcuni sepolcri scoverti, i quali, distanti un miglio

(1) Il signor principe di *Canino* asserisce l' esistenza di un terzo ponte in questi contorni; io non l' ho potuto trovare, e niuno dei paesani, che ne domandai, mel seppe insegnare. I residui ne saranno forse pochissimi, ed in cotal modo sfuggiti all' attenzione mia; ma cosa grata agli antiquarj, non che a me, farebbe il signor principe, se volesse compiacersi ad indicarne esattamente il sito.

all'incirca dal *Ponte Sodo*, fanno vedere che i sepolcreti ivi esistenti, benchè distanti un poco dall'antica città, pure vi appartenevano.

Passato il *Ponte dell' Abbadia* s' incontra un bivio : alla destra una stradella, la quale, passando accanto a due sepolcri, conduce al casale di *Monte Acuto* in *Toscana;* alla sinistra la strada carrozzabile di *Orbitello*. Seguendo questa, si vedono subito dei sepolcri alla destra, ed alcune mura, forse pezzi di un qualchesia recinto; dopo tre quarti di miglio si scende in una piccola valle con un ruscello di acque piovane, passato il quale, il suolo si alza di nuovo e subito si scorgono non solamente i residui di una antica strada, ma pure alcune mura alla destra, le quali, se non vi fosse l' opera reticolata, per il sito che occupano, potrebbero credersi rimasugli delle mura della città; anchè a sinistra vi sono dei ruderi insignificanti, appartenenti in parte a delle piccole chiese dei secoli di decadenza, love *Vulci*, benchè forse non più città, ma villaggio, era nondimeno un vescovado. Attraversando il piano superiore della collina, ed avvicinandosi alla *Fiora*, si trova al fine, sopra una piccola elevazione, una torre dei bassi tempi, senza però poter scorgervi il minimo indizio di fabbriche antiche.

Ecco quel che si può osservare ancora dell' antica *Vulci :* bisogna confessare che se non vi fossero i sepolcri, si dovrebbe credere che la città fosse stata di poco momento.

Il signor principe di *Canino* ed il signor *Fossati* hanno descritti gli scavi ed i sepolcri trovati; i ruderi della città non meritano descrizione veruna.

Riguardo alle piante di *Tarquinii* e di *Vulci* basterà aggiugnere a quel che è stato detto dalla carta dei contorni di *Tarquinii* e di *Vulci,* che quì niente è preso da altra carta, ma tutto è basato sopra proprie misure. Pure le montagne sono delineate esattamente.

ENRICO WESTPHAL.

C. PIANTA DI UNA PORZIONE DEGLI EDIFICII E STRADE DELLA POMPEANA (1),

Città antica sotterranea al rapillo della Civita, sita frà Scaffati e Torre Annunziata al fiume Sarno. Pitture e monete ritrovate. Suppellettile ritrovato.

(*Planche XVI des Monuments inédits publiés par l'Institut.*)

N. 1. Tavolino di marmo africano con piedi bianchi di pol. 2 once 8 per pol. 1 once 8. Pezzi 41 di afric. giallo piombino. *Bucaro* (2): tazza rossa. *Creta*: fiaschi 6, pignatto, langelletti 3, coperchi 4, caldara. *Vetro*, caraffina. *Corno di cervo*, 4 pezzi. *Ferro*, serrature 2, tondo distante di porta, chiodi 3, con avorio appiccato. Mese di giugno a 2 luglio 1756.

N. 2. Metallo o *bronzo*: lucerna con testa di cavallo e coperchio con 3 catenelle; altra a 2 luci con mascheroni e catene. Marzo a 13 aprile 1756: raschiatore, concola, padella sfrontumata, patera, moneta, ferro, guarnimenti comuni a dette porte, come serrature che all'ultimo si noterà. *Marmo*: tavole 2 pol. 3 ½ per 2 ½, e due di pol. 2 ½ per 1 ½. *Creta*, bocali 2, tina, langellone con lettere C H, peso con lett. F C L C D, beveratojo di gallina, mattone pistorgolo, cofani per far pavimento. *Avorio*, pezzo di flauto. Aprile a majo 1756.

N. 3. *Creta*: langellone con grano dentro, due tine. *Alabastro*: un pezzo di once 18 per 12 per 9. *Pietra di Caserta*, pezzi 2. Ottob. 1756.

(1) Questo titolo scritto con la semplicità ed esattezza degna dello Svizzero *Weber*, che succedette alla direzione de' scavi allo Spagnuolo *Alcubier*, ora è interessantissimo per gli archeologi. Costoro, quando leggono in alcuni autori, non esclusa la grande opera degli Ercolanesi, che il tale oggetto fù rinvenuto nei scavì del rapillo, in civita nella Pompejana, comprenderanno che si parla dello scavo di Pompei, non già de' luoghi diversi, come taluno ha creduto. Questo sito si chiamava da i paesani il *rapillo*, perchè in quel luogo si andava a provedersi di *rapillo*. Il nome di *civita* vi era rimasto per tradizione dopo della sua distruzione; e quello di *Pompejana* vi fu aggiunto da qualche persona dopo dello scavo regio, e vi rimase quello di *Pompei*, che da qualche secolo prima gli si dava da i dotti. Questo scavo si trova anche chiamato scavo della *Torre dell'Annunziata* per la vicinanza a questo paese.

(2) *Bucaro* la tazza rossa che indica, come rassomiglia ai moderni *Baccari*, così credo che Weber ci da anche questo nome.

N. 4. Taverna con lettere al muro.....

N. 5. Strada di bajole della città.

N. 6. Monete 3, cadaveri 3, uno con anello di ferro al dito. Mazzo di chiavi, caraffina, due bottoni di vetro. Novembre 1755, a gennajo 1756.

N. 7. Porta principale.

N. 8. Sopra lo tonico del muro lett. INFRAEDIS JVLIE S PE Felicis. (Questa è l'iscrizione dipinta sull' intonaco che si riporta nella dissertazione isagogica, ed esiste nel M.R.B. I numeri fino al 16 anche sono simili iscrizioni.) Monete 3, pezzi di graticola, mortello di ferro, spingolone d'osso, mattone con uccello.

N. 9. Lettere L Celium secundum.... .

N. 10. Popidium.....

N. 11. Helvium Sabinum.....

N. 12.....

N. 13.....

N. 14.....

N. 15.....

N. 16. Rufum.....

N. 17. Fontana.

N. 18. Modestum.....

N. 19. O Secundum.....

N. 20. L Ceium secundum.

N. 21. Taverna.

N. 22. Passo.

N. 23. *Pittura :* uomini nudi 2 con pannici, uno è colcato. *Vetro, coralle, pietra torchina, osso :* tondo con buco. *Alabastro :* pezzo; *ferro,* pezzo; *creta :* coperchio. *Marmo :* porta santa, africano giallo pezzi 3 pavimento, settembre 1756.

N. 24. *Pitture :* uomini e femine a cavallo e a piede, carro e bovi, e due fossi, due asini, molte colonne, frasche e fiori e capitello, figure 15, frà uomini e figlioli, tre persone sedenti con robba in mano, uomo con figliuolo, uomo a piedi, due a cavallo con tre cavalli al freno. Altro a cavallo con arco e dardo, quattro figure frà 4 colonne, e femine sedenti vestite di bianco con due uomini assistenti, colonne 5, persone 3 con robba, due uomini, e uno come guardia con bandeliera e spada, altro a cavallo, un vecchio con bacolo e spada in mano che appoggia a terra con cane vicino (1), femina

(1) Porzione di queste debbono essere quelle pitture di mezzo carattere, che sono rapportate nel terzo volume delle pitture Ercolanesi. Tav. LI, LII, LIII.

tira con una machina contro il vecchio. Ritrovato di metallo con *Tinta* (sic) di ferro, 2 pezzetti di catena. *Marmo :* pezzi 12, e statuetta d' un figliuolo in ginocchio. Pezzi di rosso anticho; colonnetta di porta santa di onc. 6, e 5 di diametro; altra di africano di onc. 3, e 9 ½ di diametro, base di porta santa onc. 13 quadr.; tavolette 16 di mar. bian. di pal. 1, 2, 4, 5, 6. *Piombo :* peso, tubo pol. 15. *Creta*, tegole, canali e mezzo cofano di grano. Maggio 22 a giug. 2, 1755. *Pitture :* Cupidi 2 con bastone e parapetto, combattendo, altro con toro, e bastone, cavallo alato. Termini 3 con palma, e vaso con frasca, cornucopia con fontana, braccio di gigante. Moneta, tubo di piombo pal. 44. Cupidi 4 in piede calcato, e 2 sopra cornice con piatti, e bastone. Dec. 1755. Stucco con lett.....

N. 25. Monete 3.

N. 26. Metallo, padella, pesetto, monete 3, conio di ferro (sic), lucerna di creta, pezzi 2 di un capitello, e piedi 2 di tavola di marmo.

N. 27. Monete 5, tubo di piombo palm 46, lucerna di creta.

N. 28. Ritiro dopo il bagno.

N. 29. Gabinetto di stuffa.

N. 30. Cavallo marino, cornice, Cupido con bastone, creta, tazze 2, lucernone. Metallo, piastra unita col tondo come calamajo coll' inchiostro. Piombo : 4 piastre. Vetro, pezzi 12; denti 2 di belua, corne di cervo pezzi, colonnetta di pietra di Caserta.

N. 31. Fontana, pittura alli muri, tori 2, gallinaccio, Cupido con velo in mano, uccelli 3, uno con palla, uomo con fiori, cavallo marino, delfini 3, grillo ligato al piede e bocca, donna sedente con rosa dormendo, gioja e fiori, due colombe. Sirena con fiori, cavallo, bove marino, 2 delfini, uomo nudo con bastone appoggiato, belua e fiori. Fiori con due colombe appese; colonnette 5, cornice, 2 bocali; junio 1755.

Metallo, specchio tondo onc. 10 ½, astuccio di piombo, martello, e 13 pezzi d' ordigni, pezzi 2 di talco, pitture architettoniche, tigre e cinto, scarpello, vasca, uccello tiene una cinta col piede e becco volando, sirena con bastone, delfini 2, uomo con 2 libri e palma, e vaso sopra tavola. Porta con cavallo sfrenato in mezzo alato, cavallo con 3 delfini, cavallo, griffone, pavone con fiori. Porte 2, fiori, uccello ligato al becco e piedi, tigre. Piombo, condotti, e di metallo chiave. Ottobre 1755.

Pitture; uomo gigantesco con scudo, alto p. 2, scimia sbruzza acqua per bocca; piombo, tubo, settembre 1755. Ferro, chiodi di calesso, accetta piombo tubo p. 44, gennajo 1756.

Pitture : cervo, pollo, fiori, boccale con cerase, porta, ninfa sedente con ale aperte, cornucopia appesa, 4 pesci, pavone, frasche, rose, cervo con corno, fiori, cavallo, griffone. Novembre 1755.

Pitture : belva e uomo con bastoni e coda di delfino, cornucopia appesa e frasche, pavone, ninfa, cervo, Cupido alato con fiori, altro con ampollina, altro con cerchio e velo, cavallo sfrenato con ale sopra cornice, Cupido con vaso, paese, torre, ponte, arbori, cervo mangia frondo, pavone. Metallo, monete 2, cadavero con 3 monete, dodici teste di morto vicino a una fontana, osso, cucchiajo, marmo, pedagna, e 2 piedi di statua, vetro, caraffa, bottone. Decembre 1755, e gennajo 1756.

N. 32. Stanza al bagno.

N. 33. Sito da scavare.

N. 34. Idem.

N. 35. Pitture, uomo con palla e cane, combatte con belua; ferro, coltello, palle 2 di terra torchina, coperchio di buccaro.

N. 36. Colonna di stucco.

N. 37. Ritiro.

N. 38. Passetto.

N. 39. Bagno.

N. 40. Canale di acqua.

N. 41. Stuffa, marmo, tre zampe e teste di leone, piedi di tavole, piombo, vetro, due denti di belua, corno di cervo.

N. 42. Stuffa.

N. 43. Colonna di stucco.

N. 44. Canale di acqua.

N. 45. Idem.

N. 46. Bagno, statua di marmo di vecchio involto nel manto (1). Ottobre 1755.

N. 47. Pergolata.

N. 48. Nicchia d' acqua.

N. 49. Basso-rilievo di marmo di un vecchio sedente con manto e pelle di belua con tazza in mano che mira (2). Tegola con lett. : in giro e giglio. Aco grande con buco. Agosto 1755.

N. 50. Giardino.

N. 51. Marmo, statua di un giovine nudo al tronco, e pelle di belua. Settembre 1755.

(1) Getto di acqua esistente nel M. R.

(2) *Idem.*

N. 52. Fontana, colonnetta con frasche e fiori, canone d' acqua, di bronzo.

N. 53. Altro fonte di marmo.

N. 54. Marmo, busto di vecchio con manto e palla. Settembre e ottobre 1755.

N. 55. Il famoso treppiede di bronzo con bracciera alto p: 3 $\frac{1}{2}$ (1) diam 1 $\frac{1}{2}$ con satiri e pedagna con foglie di argento. Statuetta di un nudo, di metallo, altra con mano al mento, metallo (2), monete 5 come d' argento, d' oro, orecchine. *Argento :* mezza luna; *marmo,* femina con manto; *osso :* statuetta consumata, Flauto, 5 pezzi (3); *creta,* lucerna, boccale, langelli 2, pignate 4, tegami 2, coperchi 4; *vetro,* caraffa, corniolo di scarafone (4); *pittura,* donna con luna in testa con due bustini di 4 oncie, uomo con testa di cane e corno in mano. Figura con cornocopia, donna con cornocopia : donna ciba un serpente, serpenti 2. (5)

N. 56. Pilastri di stucco verde.

N. 57. Marmo con giovine nudo ridente, alto 20 onc : con pannuccio ad animale. Ottobre 1758.

N. 58. Marmo, un giovine nudo con passera e frutto, p. 3. Settembre 1755.

N. 59. Marmo, uccello con lacerta nel becco, once 15, canoni 2 d' acqua, creta, lucerna. Ottobre 1756.

N. 60. Ponte di marmo (forse lo stesso dovrà dirsi de' numeri 52 e 53, dove par che dica *fonte*).

N. 61. Marmo, una giovine, p. 2 sopra pedagna lavorata N. 55.

N. 62. Piscina, tubo di piombo p. 30 $\frac{1}{2}$ metallo, chiavi di fontana, altra di ferro, maggio 1755.

N. 63. Termine di vecchio e hellera in testa, di giallo. Aprile 1755.

N. 64. Busto rotto, di creta, pezzi di ferro vallati 3 di p. 4 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$.

N. 65. Tavola di afric p. 3.

N. 66. Metallo; un Fauno vecchio nudo, di figura curiosa, di once 8 $\frac{1}{2}$, con stivali, scarpe, fogli, e papagallo sopra pedagna di piedi

(1) Nella stanza riservata.

(2) *Idem.*

(3) Questi sono quei pezzi che gli Accademici Ercolanesi chiamano stringhi. Badate che si trovano spessissimo framischiati con altri oggetti conosciuti per amuleti.

(4) Scarabeo.

(5) Questa è la cappelletta che esiste nella 2 stanza degli affreschi.

di leone (1), piatti 2, coverchi di lucerna con catenella, moneta, peso, papiri bianchini (2), ferro come scettro di 18 onze. *Vetro:* pezzi 20, lagrimatoj 4, coralli 2, bottoni, piatto in 2 pezzi, vasi rotti 2 in pezzi, 2 in pezzi; *creta*, langelloni e lucerna, lucernoni, coperchi 4, pignata, bocale, bacine, boccale rotto. *Osso:* pezzo di flauto, teste di pesce mangia un pulpo nella conca, cocchiarone, bottoni, 2 pezzi di colore, e come pasta fragm. di basso-rilievo di cavallo, ed un mortaro, frutti. Ottobre e decembre 1756.

N. 67. Creta, tina di p. 3 $\frac{1}{2}$ con terra rossa piena. Poli di ferro di p. 3 $\frac{1}{4}$, moneta, osso, bottone, creta, vasetto a due manichi. Novembre 1755.

N. 68. Termine di un vecchio con hellera in testa, di giallo, altro di giovine con hellera e frutti in testa, di marmo.

N. 69. Canale di acqua, pilastri di marmo, 4 fasce voltate di ferro p. 7 $\frac{1}{2}$.

N. 70. Termine, di rosso antico, di giovine con frasche e fiori in testa, boccali in figura di statuetta di un vecchio nudo, di creta. Maggio 1755.

N. 71. Ferro : coltellaccio, cancello è ferrata, chiave, catena, creta, langellone, caraffa, vasetto.

N. 72. Scavato d' altri.

N. 73. Termine, di giallo, d'un vecchio. Creta, vecchio e Priapo con fascia, e caraffina al collo. (3)

N. 74. Cercato d' altri.

N. 75. Termine di marmo, di vecchia, con frutti in testa.

N. 76. Pergolata.

N. 77. Pilastri.

N. 78. Canale d' acqua.

N. 79. Creta: giovine sedente nudo e mani al petto, forma un boccale. (4)

N. 80. Monete 3. Vetro: Priapo; piccolo ferro. Cancello, vetro, caraffina, langellone; osso e pezzi di flauto; marmo, braccio piccolo senza dite.

N. 81. Corritojo.

(1) Facilmente il piccolo candelabro col Sileno fra i due lumi.

(2) Il nome *papiri* è chiaro; forse si chiama *bianchi* in opposizione de' *neri* di Ercolano. Anchè questa tinta hanno quelli che si ritrovano ne' stessi scavi di Pompei, e sono ridotti in una specie di cenere.

(3) Questa è una delle figure priapee che sono nella stanza riservata.

(4) *Idem.*

N. 82. Tubo di piombo e pezzi con chiave di metallo.

N. 83. Pitture : gatto selvadico, coccotrillo e drago divora un Cupido, altro porge ajuto, altro si tira i capelli, papara con animale, architettura, frasche, fiori, barca con langelloni, drago e fiori, drago, pesce e fiori, cupido e pesci. Aprile 1755.

Pitture : paese, e 5 palazzi, scala, e nella porta un uomo, un vecchio; di creta, statuetta; peso di piombo; maggio 1755.

Pittura : torre di 3 ordini, di sopra, arbore, case, paese. Creta : lucerne 2, tazzetta, osso, filatojo, flauto.

N. 84. Tavola di marmo sopra 3 zampe e busti di leone.

N. 85. Creta : statuetta, una giovine allatta un vecchio. (1)

N. 86. Moneta, coperchio di metallo. Osso : flauti 7, fuso ; marmo : corpicello, pezzetti di statue strutte (corrose). Vetro : 3 bottoni ; Gennajo 1757.

N. 87. Monete 9, flauti 2, creta, pedagna onc. 6; in vetro, gobbo di vetro per giuochare i giovani.

N. 88. Monete 72. Altra molto buona da imp., persona con manto appoggia sopra bastone. Osso, cucchiarino, flauto onc. 6. Febbr. 1757.

N. 89. Pitture : Cupido, ninfe sedenti con frasche e fiori. Idolo sopra piedestallo, boccale con 3 piedi, e acqua gettata, frasca, rose, gallinaccio, Cupido, cervo, boccale appeso, e frasche, Cupido, cornocopia appesa, 3 pesci e mare, gallinaccio camina sopra frasche di rose, cervo corrente con palla e fiori, altro cervo corre. Ottobre 1759. Tubo di piombo palmo 12 ½ per 2 piedi, di tavola, marmi e pezzi di capitello frascheato. Pittura di mascherone. Giug, frag. 1758.

N. 90. Pitture, fascia rossa e delfino, altra p. 6 ½ per 1 di rosso, giallo, verde con arbore, e di sopra due fiori gialli, e da frasche di fiori che pendono, leonessa sedente, e vipera, frasche, piatto, canestre con cornocopia e panno, bastone in terra con cinta, tre colonne, donna sopra cornice, arbore, frondo, e fascia rossa intorno. Vasi e ruscello mangia frutte, maschera, e anello alla bocca, altra. metallo, monete 4 mal conservate, giugno 1755. Pitture : paesi, figurine con torri, e 5 figure architettoniche con bastone fronduto, e fiori alle cornici. Giugno e 3 luglio.

N. 91. Pitture : gallo con 2 zucche, uomo con donna con velo, e bastone fronduto nella destra, che si abbracciano amplessi, nudi.

N. 92. Pittura di p. 17 ½ Deo con la bocca al braccio d'una dea, con teste fiorite, paesi, lanterna, papiro, penna, sigillo con lettere,

(1) Fra le terre cotte.

libro appeso con lettere, stile di ferro a scrivere, libro con lettere, trippa e uccelli appesi, papare appese, piatto con ova 10, pesci, e castagne di mare, figure 2, paese (1). Luglio 1755.

Paese con pecora e capra, vasi di vetro con granole, roba, pera, persichi, uva rossa, gallinaccio, mortoj, granate, castagne, uve, vaso. Arbori fioriti 3 con due papari. Giugno e luglio 1755. Paparo, animali, fiori, torre, Cupido con collo d' asino in mano, Cupido, uomo con un bastone sopra la spalla porta due paniere, figura sopra animale con bracci aperti, papare, fronde, e fiori. Torre con 3 Cupidi, uomini e donna con piatto, Cupido con canna da pescare, dente d' animale, corno di cervo (2). Aprile e majo 1755.

Mattone con lett. ATATI. PHILETI, vasi 2 di creta. Metallo, calamajo con inchiostro, specchio di onc. 5 per 3, manichi 2, vasetto, flauti 4 di osso, e altro pezzo con buco alla punta. Ferro, coltello raro di sacrificio, chiave. Piombo, pezzi 5. Lumaca di mare.

N. 93. Cortile.

N. 94. Tre pareti dipinte fasce nere e verde, colori rosse, bianche, gialle, maschere e fiori, e 6 paesi. Donna con manto e bastone sotto la porta, maschera e 4 sirene, due scimie sopra le cornici di detta porta, maschera, e quattro sirene, due scimie sopra le cornici di due porte, e frasche di festa. Simile pittura, la donna con ventaglio; due scimie con colonne in testa, 2 delfini, 2 cavalli, griffoni sopra le cornici, 2 candelieri con palle e acquile. Porta architettonica, mascherone e ombrella. Luglio 1755.

N. 95. Pittura : maschera 5 pezzi di tonica in terra, di coccodrillo, fiori, papare, 2 figure. Giugno e luglio 1755.

Faccia mascherata con bocca aperta, e occhi spaventosi. Giulio 1755, anello di piombo.

N. 96. Pittura rossa da pescare, rape e carote, 3 arbori fioriti, 2 papare e fascia rossa, 2 cavalli marini a coda di pesce e drago. Sacrificio di carne tagliata da un uomo, altre due e toro; sacrificio di pesce, sacerdote e garzone, vaso e caldajo vicino, e monte. Giugno 25. Donna coperta a basso con velo, sedente in mezzo di una porta e frontispizio di commedia, con una ruota nella destra; alle sue spalle vi è un uomo nudo con bastoncino, due idoli con bastoncini, e bastone gettato, piedestallo con 3 idoli, due arbori e torre, 2 mascheroni con pelo, di sotto fasce, con 5 mascheroni e figure alate con piatti e boccali.

(1) La più grande parete intera che si osserva nella seconda stanza, è pubblicata nel vol. V delle pitture, tav. LXXXIV.

(2) È osservabile questa particolarità che s' incontra anchè nel N. 30.

N. 97. Donna o musa laureata con manto e bastone, e maschera d'uomo nella sinistra, e alla pedagna con lett. MελTTOMCN TFLLI-MAN (1). Musa simile con arpa e lettere estinte. Musa sedente con bastone e globo del mondo. Musa con verghe e lettere.... Musa con lett..... Musa con orecchini sedente, un vaso, e sei pieghi di carte dentro. Musa con carta aperta in mano con lett..... Apollo con manto sedente, coronato d'alloro, con la lira in mano. Musa con fravole e lett..... Musa sona l'arpa con lett..... Pittura; testa d'uomo appesa, boccale, arbore, fiori. Simile e 2 cavalli marini, 2 delfini, e mascherone appeso. Argento: caldajo con manico, moneta. Metallo, monete, chiave di fontana, patera rotta. Creta, beveratojo, peso, vasetto, pietra negra, peso. Luglio 1755, moneta altra d'argento, alabastro fiorito onz. 6. Vaso di creta, pedagna di giallo. Augosto 1755.

N. 98. Pali di ferro di p. 4 a piedi di capra p. 2 ½ piccone a due punta, martelli 2, tenaglia, uncino, accetta a due punte, altra a due tagli, piccone, altro a 2 tagli, altro piccolo, coltello rotto in 2 pezzi; di metallo come campanello, pedagna tonda di vaso, pezzetto di catenella, piedino di leone, vasetto con manico, pezzo di tubo d'acqua, smoccolatojo, colatojo rotto assai. Marmo, testa con fiori d'un giovine ridente, colonnetta p. 2 ½, pezzo di diam. p. 1, testa come di tigre, 2 pezzi d'alabastro, uno di giallo, pedagna piccola, molino di pietra, pezzi di manichi di vaso, pezzo di pietra bianca. Piombo, pezzi piccoli, e frattumi, e grandi 287, pezzo grosso come groppiera di cavallo, turacciolo, piastra grande, pezzi 2 di tubo, spine 4 particolari eguali di pesce, pezzi 4 come pece, altro di rotole circa 3, altri 12 pezzetti. Creta, vaso rotto con 4 coppi d'arena dentro con lett. etc..... e mattone di 30 once quadrato con lett..... Vetro, bottoni 2, coralli 2.

N. 99. Metallo, chiave di fonte, marmo, testa di donna mal conservata. Altra, di giallo, d'un vecchio con ellera e frasca, manca mezzo il mento. Alabastro, tre guantiere di caffé, di onc. 21 per 10, grosse onc. 1. rotte in 11 pezzi, e di onc. 10 per 6, in 17 pezzi, mancano 2 e di onc. 10 ½ per 6, in 10 pezzi. Altro di granito verde di onc. 10 per 7, in 5 pezzi, 2 pezzi come sapone bianco, e due come cera o rebarbero, 12 pezzi di pietra negra di altra guantiera di tavola. Luglio e augusto 1755.

N. 100. Cucina, focolare, pozzo si è ritrovato un pezzetto come

(1) In questo modo sono scritte le altre leggende. Queste sono le celebri Muse pubblicate nel vol. II delle pitture: ora in Parigi.

medagliella forse d'argento, altra moneta di metallo, un vasetto di creta, e di ferro un conio, catenaccio, e chiave. Gennajo e febraro 1755.

Tutti i guarnimenti di metallo, bronzo, e ferro delle porte comuni a tutte le stanze. Come serrature, chiavi, licchetti, anelli, chiodi, frontisi, braccialetti, piastre, cantoni, uncini, grappe, tondi, pomi, maniglie, quantità di marmo, con che erano guarniti i bagni, fontane e nicchi. Molti mattoni, tegole, canali.

Portici, 2 di maggio 1757.

D. Carlo Weber.

---

d. NOTICE SUR LE THÉATRE ANTIQUE DE LILLEBONNE. (JULIOBONA.)

(*Tav. d' aggiunta* 1830. C.)

Le plan du théâtre de Lillebonne que nous soumettons à nos lecteurs n'est qu'une esquisse tracée en quelques heures, sans mesures exactes, mais avec assez de soin toutefois pour qu'on puisse répondre de tout ce qui constitue la physionomie générale et la distribution de l'édifice. Le jeune architecte qui m'avait accompagné et à qui je dois ce dessin (M. Questel), n'a indiqué que les parties de la construction qui, au mois de novembre dernier, se trouvaient à découvert, tout le reste étant ou caché ou détruit. Voici, d'ailleurs, ce qu'il importe le plus de savoir pour arriver à l'intelligence complète de ce plan.

Le théâtre de Lillebonne a été construit à l'exposition du nord sur le penchant d'une colline d'une médiocre hauteur. La grande route de Rouen au Havre sépare la pente où ce théâtre est situé, d'une autre hauteur où paraît avoir existé le centre de l'antique Juliobona. Au moins peut-on déduire cette conjecture du grand nombre d'habitations romaines dont on retrouve la trace sur cette colline, de la forte muraille qui l'entoure, et dont la construction doit remonter aux premiers temps du Bas-Empire, et même du château ruiné des ducs de Normandie, qui complète le système de défense préparé

par l'enceinte beaucoup plus ancienne dont nous venons de parler.

Les murs et les massifs du théâtre sont en tuf avec revêtement réticulaire, et assises de brique d'une construction assez serrée. Les gradins et les escaliers étaient en pierre de taille; mais cette partie des matériaux, plus précieuse et d'un usage plus commode, n'a pas aussi bien résisté à la destruction : sans parler du bourg et du château de Lillebonne, dont l'agrandissement n'a pu avoir lieu qu'aux dépens de l'édifice antique, la chronique du monastère de Fontenelle (1) nous apprend comment les moines de cette abbaye, située pourtant à quatre lieues de distance, exploitèrent comme une carrière le théâtre et les autres monuments de Lillebonne. C'est là ce qui explique pourquoi on retrouve si peu de vestiges des gradins de l'orchestre et de la grande *cavea*, et comment certaines parties qui n'ont pu offrir de communication qu'au moyen d'escaliers, ne présentent plus aujourd'hui qu'une pente abrupte et impraticable. Quant à la destruction presque complète des murailles à l'est du monument, elle s'explique naturellement par le voisinage même du bourg, dont les dernières maisons s'appuient sur l'édifice antique. Il est telle partie dont la dévastation ne remonte qu'à un petit nombre d'années, et les habitants de Lillebonne se souviennent d'avoir vu des escaliers et des voûtes là où le terrain ne conserve aucun vestige de maçonnerie.

L'inégalité du sol sur lequel le théâtre est construit a déterminé, comme de coutume, la distribution des entrées et des communications. Ainsi l'édifice ne s'appuyant complétement que par le centre, la partie ouest du grand corridor H, a été disposée en une pente très rapide, dont l'extrémité inférieure aboutit à l'entrée commune de l'orchestre et des gradins supérieurs. Dans toute la partie sud et au fond du théâtre, le corridor communique de plain pied avec les vomitoires; mais la continuité de la muraille d'enceinte ne permet pas de penser que de ce côté un nombre égal d'ouvertures extérieures

(1) Langlois, *Essai sur l'abbaye de Saint-Wandrille*, p. 7.

répondît à celui des vomitoires. Le terrain s'abaissait de nouveau, mais d'une manière moins brusque, vers l'est. C'était aussi le côté dont l'accès était rendu le plus facile par la multiplication des ouvertures; il reste peu de traces de cette partie de la distribution.

A l'époque où j'ai visité le théâtre de Lillebonne, toute la scène et une grande portion de l'orchestre étaient encore enfouies. J'apprends par une intéressante communication de M. Gaillard, membre de la société des antiquaires de Normandie, et spécialement chargé, par le conseil général du département de la Seine-Inférieure, de la surveillance des fouilles de Lillebonne, qu'une partie des six derniers mois a été employée au déblaiement de la scène, dont la distribution presque complète se trouve aujourd'hui à découvert. M. Gaillard ayant rédigé, sur le monument confié à sa surveillance, plusieurs mémoires très développés dont l'Académie Royale des Inscriptions doit avoir bientôt connaissance, je craindrais d'affaiblir l'intérêt que ne manqueront pas de présenter ces travaux poursuivis avec une louable persévérance sur le lieu même, par un savant distingué, en essayant de donner une description complète, non seulement de ce que j'ai vu, mais encore de ce que je connais uniquement par les communications de M. Gaillard. J'ai pensé toutefois que le croquis ci-joint, offert comme simple renseignement et sans prétention à une rigoureuse exactitude, intéresserait le monde savant en raison du caractère vraiment particulier du théâtre de Lillebonne; le tout sans préjudice des travaux de M. Gaillard, auxquels je souhaite que mes superficielles observations servent non de compensation, mais d'annonce.

Voici d'ailleurs les observations qui me semblent donner un grand intérêt à l'étude du théâtre de Lillebonne. C'est déjà un sujet d'étonnement pour ceux à qui la forme des théâtres antiques est familière, que la courbure semi-elliptique qu'affecte la partie destinée à recevoir les spectateurs. Aussi comprend-on la répugnance obstinée que plusieurs personnes avaient conservée jusqu'à ce jour, nonobstant l'existence bien constatée des vestiaires marqués C sur le plan, à admettre que l'édi-

fice de Lillebonne fût autre chose qu'un amphithéâtre, et qu'on ne dût pas retrouver sous le terrain actuellement occupé par la route les vestiges de l'hémicycle correspondant à celui qui nous occupe aujourd'hui. Ce qui paraissait jusqu'à un certain point donner corps à cette prétention, c'était le large corridor voûté B, qui, s'ouvrant dans ce qu'on aurait pu regarder comme l'axe de l'édifice, en admettant l'hypothèse de l'amphithéâtre, s'abaisse en pente vers l'orchestre, à l'exemple des corridors semblables qu'on remarque à l'amphithéâtre de Pompéi et dans plusieurs autres édifices du même genre. D'un autre côté, on pouvait déjà remarquer, même en faisant abstraction de la direction certaine des murailles du vestiaire, l'angle obtus que décrit la muraille du grand corridor d'enceinte à l'endroit où, quittant la partie latérale ouest, elle se détermine brusquement à suivre la grande courbe de l'hémicycle, angle que la loi générale de la symétrie oblige de supposer à l'extrémité opposée de cette courbe, bien que de ce côté il n'en reste aucun vestige; et quelque motif qu'on attribuât à cette singularité, il était impossible qu'on n'y vît pas une déviation aux lois beaucoup plus constantes qui règlent le tracé de l'ellipse des amphithéâtres. Tout en réservant donc mon attention pour ce qui pouvait contrarier les règles ordinairement appliquées à la construction des théâtres, je n'avais point hésité au mois de novembre dernier à admettre l'opinion déjà bien fixe de M. Gaillard, sur la destination réellement et principalement théâtrale de cet édifice : l'événement a confirmé nos conjectures, et rendu plus frappantes encore que par le passé les anomalies que présente la largeur inusitée du théâtre, et la distance que la double entrée de l'orchestre établit entre la scène et les premiers gradins des spectateurs.

Pour m'expliquer le motif de ces anomalies, j'observai d'abord que le premier résultat du tracé semi-elliptique de la *Gradinata* était de donner à l'aire de l'orchestre qu'enferment les premiers gradins une étendue peu commune, et que ne semble pas réclamer l'usage de cette partie consacrée d'ordinaire à la circulation des personnes placées aux premiers rangs, au reculement néces-

saire pour que la hauteur du pulpitum n'empêchât pas de jouir du spectacle ceux qui étaient placés tout au bas des gradins, destinée enfin à recevoir quelques siéges d'honneur pour les spectateurs de haute distinction. Je voyais d'ailleurs que l'entrée particulière de l'orchestre était ménagée à côté du corridor B, de la même manière que dans tous les théâtres connus. Je remarquais que cette entrée était commune avec celle du grand corridor de circulation, comme au théâtre principal de Pompéi et dans beaucoup d'autres endroits. En étudiant avec plus d'attention encore la forme générale de l'édifice, je m'aperçus que l'angle obtus signalé plus haut n'avait pas d'autre motif que le besoin de conserver autant de développement à la *Gradinata* que si le tracé en avait été circulaire, la forme elliptique pure ne laissant qu'un espace beaucoup trop étroit aux spectateurs, et contrariant peut-être les lois de répercussion acoustique, à l'observation desquelles les anciens attachaient tant d'importance, et auxquelles on ne saurait imaginer rien de plus favorable que l'hémicycle. Ces diverses observations m'amenèrent à penser que le but de l'architecte avait été de combiner les distributions du théâtre avec celles de l'amphithéâtre, de manière à ce que l'édifice présentât à la fois une scène pour les actions dramatiques, et une arêne pour les combats. Cette hypothèse, que je sais avoir été émise avant moi par plusieurs personnes, et notamment par M. Sanquintino, conservateur du Musée de Turin, me paraît la seule qui puisse expliquer la disposition toute particulière du théâtre de Lillebonne. Appliquée à une ville d'une province reculée, d'un ordre inférieur, et où le nombre des spectateurs capables de prendre part aux jeux romains ne pouvait être très étendu, elle acquiert, ce me semble, une grande probabilité. Nous trouvons beaucoup de villes avec un cirque et un théâtre seulement, sans qu'on puisse supposer qu'un amphithéâtre y ait jamais existé : ce qui fait supposer qu'à défaut d'amphithéâtres, les cirques étaient consacrés aux combats des gladiateurs. Qui empêcherait de croire que dans des villes moins importantes encore, le plaisir favori des Romains ait été trans-

porté au théâtre même (1)? J'ai comparé le plan de l'édifice de Lillebonne avec celui de presque tous les théâtres romains, publiés dans les ouvrages d'architecture et d'archéologie. Le tracé demi-circulaire y est constant; on ne pourrait citer d'exception que le petit théâtre de Pompéi : mais ici la forme et l'exiguité du terrain paraissent avoir motivé l'irrégularité de l'édifice; c'était tout simplement un hémicycle inscrit dans un carré d'une proportion inférieure, de façon à ce que le sommet de cet hémicycle étant appuyé au mur d'enceinte, le développement des gradins fût le plus étendu possible. Ce qui ne paraît surtout avoir existé nulle part, c'est cette voûte rampante B, fermée pour ainsi dire par le long piédestal A construit en pierre de taille, orné d'une moulure à sa partie inférieure, et qui s'ajuste dans la direction du mur d'enceinte du grand corridor circulaire. L'inclinaison de cette voûte et de la pente qu'elle couvre était-elle déterminée par une différence de niveau, entre le sol de l'orchestre et celui du corridor, à l'embranchement des diverses entrées à l'est de l'édifice? avait-elle pour but de donner à l'orchestre lui-même une profondeur toute particulière, de façon qu'un podium d'une hauteur suffisante pût séparer les spectateurs placés sur les gradins D, de l'arêne où se livraient les chasses et les combats? C'est ce que le déblaiement complet de l'orchestre pourra seul expliquer. Peut-être tirerait-on parti des débris du mur en pierre de taille placé en avant de l'édicule F, et dont l'inflexion indique une courbe prolongée autour des gradins inférieurs. En suivant notre hypothèse d'*amphithéâtre facultatif*, ce serait là la limite d'un euripe destiné à augmenter encore la sécurité des spectateurs.... mais je me hâte de quitter le terrain des conjectures qu'un coup de pioche peut détruire, et je reviens à la partie tout-à-fait positive du théâtre de Lillebonne, partie qui n'est pas moins digne d'attention.

Ce dont tout le monde aura été frappé à l'inspection du

(1) Ne serait-ce pas là une imitation, bien pauvre il est vrai, mais la seule qu'on puisse concevoir dans une ville comme Juliobona, de cet amphithéâtre de Curius, qu'un jeu de machines transformait en deux théâtres adossés? (Plin., l. xxxvi, ch. 24, §. 88.)

plan de ce théâtre, et ce qui, à vrai dire, m'a déterminé à hasarder cette imparfaite publication, c'est l'édicule F placé au centre de l'édifice entre les gradins inférieurs D, et séparé de ces gradins et de la grande *cavea* par trois murs de pierre de taille qui l'enclavent, et ne lui laissent d'ouverture que sur la face principale au fond de l'orchestre. Il ne subsiste aucun vestige du couronnement de cet édicule; on ne sait s'il était voûté ou plafonné. Rien n'indique non plus si un fronton décorait son élévation antérieure : on remarque seulement sur le mur du fond, qui suit la courbe de l'ellipse, les bases très frustes de deux colonnes engagées, lesquelles répondent à deux autres colonnes, formant, avec une troisième et une quatrième adhérentes aux angles des murs latéraux, la façade de l'édicule. Les débris de ces colonnes, dont il ne subsiste que la partie inférieure, sont trop dégradés pour qu'on puisse asseoir une conjecture raisonnable sur la proportion et la décoration qu'elles pouvaient avoir; mais l'existence et la place en sont indubitables. Maintenant, comment expliquer la destination de cet édicule? A mon sens, il n'y a qu'un moyen de l'interpréter raisonnablement : c'est d'y voir un sacellum consacré soit à Bacchus, soit à Apollon protecteur des jeux scéniques (1), soit même à Vénus, à l'imitation du théâtre de Pompée, prototype des constructions romaines du même genre. Je ne crois pas en effet qu'il soit nécessaire de remonter aux usages grecs, ni à l'interprétation qu'on pourrait donner aux passages qui indiquent la place du temple de Bacchus, auprès du théâtre consacré à ce dieu dans Athènes, pour expliquer cette incorporation d'un monument religieux à un édifice dont la consécration et même la destination avaient, dans les usages antiques, une origine et un but religieux. Le plan du théâtre de Pompée, tel que les fragments du Capitole nous l'ont conservé, offre une analogie évidente avec la particularité qui nous occupe. Dans l'axe de cet édifice, et de même qu'à Lillebonne, nous trouvons le plan d'un temple, que les récits des historiens nous font reconnaître

(1) Vitr., l. I, ch. 7.

pour celui de Vénus Victrix. Ce temple, il est vrai, n'était pas placé au bas et entre les gradins; il occupait la partie supérieure du théâtre, et les gradins, suivant l'expression d'Aulu-Gelle, lui servaient comme d'escalier (1). Mais cette expression même indiquait à quel point on regardait le temple comme dépendant du théâtre. Le motif qui avait déterminé Pompée à les joindre l'un à l'autre indique de plus en plus cette intime connexion des deux édifices. « Craignant, dit Tertullien (2), pour sa mémoire la censure des magistrats, il bâtit le temple de Vénus au-dessus du théâtre, et quand il appela le peuple à la dédicace, il ne désigna pas le théâtre, mais le temple de Vénus, auquel, disait-il, il avait ajouté des gradins pour les spectacles. » On voit d'ailleurs que dans les premiers temps de l'empire les représentations solennelles étaient précédées d'offrandes dans le temple de Vénus, et que les empereurs après avoir adoré la déesse descendaient prendre place dans leur tribunal au milieu de l'orchestre. En voilà plus qu'il n'en faut, je crois, pour justifier la destination que j'attribue à l'édicule du théâtre de Lillebonne, et à laquelle la disposition architectonique paraît répondre de tout point.

Comme on peut l'observer sur le plan et dans la coupe, la grande *cavea*, moins profonde que dans la plupart des autres théâtres antiques, n'était divisée par aucune *précinction*. La galerie supérieure recommandée par Vitruve (3), était remplacée comme à Pompéi, à Sagonte et ailleurs, par une dernière enceinte de gradins, élevée d'une hauteur assez considérable au-dessus de la grande *cavea*, et à laquelle on arrivait par des escaliers intérieurs, dont la trace subsiste en deux endroits (marqués A dans le plan) de la partie du théâtre actuellement découverte; les éperons sur lesquels ces gradins se développaient étant assez minces, et très largement espacés, on ne peut supposer qu'ils aient supporté autre chose que des constructions en bois, ce qui s'accorde du reste, tant avec la pauvreté du municipe, qu'avec la nature des matériaux appliqués originairement aux théâtres, et dont le pays abondait.

(1) L. X, ch. 1. (2) De Spectac. cité par Nardini. (3) L. V, ch. 7,

Telles sont les particularités les plus curieuses que présentaient au mois de novembre dernier les fouilles du théâtre de Lillebonne; la correspondance de M. Gaillard me fournit un renseignement non moins curieux, c'est la découverte d'un hypocauste, qui servait à chauffer l'un des vestiaires C placés derrière la scène; espérons que des travaux poussés avec activité permettront à M. Gaillard d'achever bientôt la restauration d'un édifice auquel sa situation et la nature toute spéciale de sa disposition assignent une véritable importance.

Le diamètre de l'édifice pris dans l'axe du corridor B, est d'environ quatre-vingt quinze mètres.

CH. LENORMANT.



II. SCULPTURE.

a. SUR UNE STATUE D'HERCULE TROUVÉE A BAVAY.

(*Planche XVII des Monuments inédits publiés par l'Institut.*)

Bavay (jadis *Bagacum,* puis *Bavacum*), situé (1) dans ce que l'on appelait précédemment le Hainaut, et qu'on appelle aujourd'hui le département du Nord, est une de ces villes romaines, dans les Gaules, qui n'ont pas cessé d'être une mine d'antiquités. Des restes assez nombreux d'édifices et de monuments antiques, qui ne datent pas des bas siècles, ont excité depuis long-temps, et continuent d'appeler les recherches des amateurs et des archéologues. Une inscription en l'honneur de Tibère, lors de son entrée dans cette ville, s'est conservée jusqu'à nos jours encastrée dans une muraille (2). Plus d'un titre de la haute ancienneté de Bavay permet donc de croire qu'il dut avoir des ouvrages fort antérieurs aux temps de la décadence des arts.

C'est ce que témoigne d'une manière assez probable la petite statue d'Hercule en bronze dont nous allons rendre

(1) Près Valenciennes.

(2) *Voyez* le *Dictionnaire d'Antiq.* de l'*Encyclopédie méthodique.*

compte, et dont toutefois nous ne pourrons parler que d'après un plâtre appartenant à M. le duc de Blacas. L'original est, dit-on, passé en Angleterre; mais l'empreinte nous a paru en être un bon équivalent, surtout si l'on se borne aux objets de critique dont cette figure mutilée est susceptible.

La statue est en pied, et, mesurée sans la plinthe qu'on lui a rétablie, elle a douze pouces de hauteur. Le bras gauche lui manque; la partie seule de la région du col où s'attache la clavicule du même côté gauche, si l'on compare cette partie à celle du côté droit, dont le bras est pendant, prouve que le bras gauche devait être moyennement relevé, c'est-à-dire que son avant-bras, formant un angle en avant, se terminait par une main qui portait un objet quelconque, comme nous le voyons à plusieurs petites statues d'Hercule, rapportées dans le volume des bronzes d'Herculanum (3). Le bras droit, dont on a retrouvé la main, qu'une fracture en avait détachée, s'étend en avant du corps, et s'en éloigne aussi latéralement, à une assez grande distance.

La main droite, qui s'est replacée avec une extrême justesse dans le joint de la fracture, tient un petit corps cylindrique : celui-ci se termine, comme une poignée quelconque, par un petit globe qui lui est adhérent. Cet objet est le seul accessoire qui puisse donner matière à une discussion critique.

La figure en effet ne permet aucun doute sur ce qu'elle représente, c'est évidemment un Hercule : le style et le caractère du dessin et de la musculature, sans être aussi prononcés que dans l'Hercule Farnèse et quelques autres, a suffisamment le degré d'énergie que le sujet comporte. On sait d'ailleurs qu'un assez grand nombre de statues herculéennes furent faites dans un système d'allusion ou de flatterie en l'honneur de certains personnages qui, ayant pris pour patron le dieu de la force, en avaient, de leur vivant, affecté les attributs. De ce nombre furent, comme on le sait, les empereurs Commode et Maximien surnommé *Hercule*.

La tête de la figure que nous décrivons est parfaitement

(3) Tomo sesto delle *Antichità d'Ercolano*.

conforme au type connu de toutes les têtes d'Hercule. Elle en a le galbe et la physionomie, la coiffure et la barbe. On n'oserait pas nier cependant qu'on pût y trouver quelque légère indication de ce que l'on appelle air de portrait. Les yeux se font remarquer par une petite cavité circulaire de la prunelle, qui très probablement fut remplie par une pierre précieuse, ou par une incrustation en argent.

Mais l'objet qui prête le plus à discussion ou à conjectures, est le petit accessoire en forme de poignée, terminé par le globule dont on a parlé. La première idée qui se présente est que c'aurait été la poignée d'un glaive, dont la lame aurait disparu. Or, soit qu'on interprète la figure dans le sens d'un Hercule mythologique, soit que l'on consente à la transposition de son caractère sur un personnage historique, il nous semble que l'épée serait un accessoire assez hétérogène, dans un sens comme dans l'autre. On voit il est vrai, dit-on, sur un vase grec peint, Hercule armé d'un glaive, tuant le dragon des Hespérides. D'abord, pourrait-on dire de ce témoignage unique, *testis unus testis nullus;* et puis, quelle différence entre la composition d'une action ou d'un combat en peinture ou en dessin, et une statue de bronze isolée et représentée en repos.

Si la figure dont il s'agit est évidemment un Hercule, pourquoi n'aurait-il pas eu, comme tant d'autres nous le montrent, la peau de lion sur le bras gauche qui manque, et n'aurait-il pas tenu dans la main de ce même bras les pommes des Hespérides? et pourquoi la main droite n'aurait-elle pas été armée de la massue? Ce qui produit le doute ici, on le voit bien, c'est le globule adhérent à la poignée que tient cette main. Mais le mot *poignée*, dont nous nous sommes servi jusqu'à présent, seulement pour nous faire entendre, n'est autre chose dans la main droite que le fragment d'un bâton cassé. Pourquoi donc ce fragment de bâton ne serait-il pas celui de la massue?

Sans doute on est habitué à voir des massues dont le petit bout n'a rien qui le termine. Cependant une petite statue d'Hercule en bronze, du recueil déjà cité des bronzes d'Her-

culanum, se présente dans la planche qui nous la fait voir, tenant du bras gauche la massue sur son épaule, et l'on voit que cette massue se termine dans la main qui la tient par un globule semblable à celui de notre Hercule. Prévenons cependant l'objection du *testis unus*, *etc.*

Sur plus d'un revers de médailles impériales de villes grecques, on voit représentée une massue. Nous en citerons trois, l'une de Trajan, l'autre d'Adrien, la troisième d'Antonin-le-Pieux. Sur ces deux dernières, la massue se termine, dans son petit bout, par une sorte de petit *orlo*, ou tore circulaire. Or, l'on voit que ce n'est ni un ornement sans raison, ni un caprice. Son objet devait être d'arrêter la massue dans la main, en l'empêchant de s'échapper. Sur la médaille de Trajan, la massue se termine à son extrémité supérieure par un globule semblable à celui de notre statue.

De ces analogies il nous semble qu'on est autorisé à conclure que l'Hercule de Bavay tenait de la main droite une massue.

Mais ce qu'on peut dire de cette petite statue, sans qu'il y ait lieu à doute ni à controverse, c'est que le caractère de sa sculpture dénote une bonne époque de l'art. Si nous avions à émettre une conjecture sur cet article, nous pencherions à croire que ce petit bronze, comme nous le voyons arriver de notre temps, et comme il est plus probable encore que cela eut lieu dans les temps antiques, fut une répétition d'une grande statue, ouvrage d'un habile statuaire. Généralement il faut y reconnaître de belles proportions, un dessin ferme, une exécution franche, un style correct, et dans le dos surtout, une manière large et grandiose d'établir les masses, et toutes les parties de la musculature. Sans prétendre assigner une date à cette sculpture, nous ne ferions aucune difficulté de la croire du règne des Antonins.

Quatremère de Quincy.

b. LA TRITONIDE.

(*Planche XVIII*, a, *des Monum. inédits publiés par l'Institut.*)

Cette figure en bronze, qui fait partie de la collection de M. Révil, méritait vraiment d'être placée à côté du bas-relief trouvé à Egine (1): la nouveauté de ses attributs, et le caractère qui la distingue, attirent l'attention des archéologues, et ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art. En considérant le style de ce monument, on est conduit à le rapporter à la même époque où fut exécutée la fameuse idole votive de Polycrate, que Winckelmann regarde avec raison comme un des premiers produits de la statuaire chez les Grecs. (2)

Dans l'une et l'autre de ces figures, un soin minutieux a présidé à la disposition des cheveux, et les boucles en retombent avec grâce sur le cou. Ces détails, particuliers à l'ancien style, se retrouvent aussi sur les figures des métopes de Sélinunte, et sur celles d'un bas-relief en argent, publié par M. Millingen. (3)

Selon Pausanias, les ouvrages de Dédale avaient quelque chose de divin qui inspirait la vénération; la figurine que nous examinons s'approche un peu de ce caractère (4); la roideur des formes et leur simplicité sévère révèlent un sentiment religieux qui en dissimule l'imperfection, si naturelle aux premiers essais de l'art à sa naissance; de là vient encore que les seins y sont peu marqués, et la grâce de leurs contours tout-à-fait négligée.

Mais ce qui est propre à cette première époque, ce que nous admirons constamment dans les ouvrages d'un temps si reculé,

(1) Pl. XVIII, *b.*

(2) Ce curieux monument vient de passer du Musée Nanni, à Venise, dans la collection de M. le comte Pourtalès à Paris.

(3) Ancient unedited monuments, séries II, pl. XIV.

(4) La même observation s'applique également au bas-relief du Louvre, trouvé à Samothrace, et sur lequel sont représentés Agamemnon, Epéus et Talthybius. (*Voyez* Millingen, *Ancient unedited monuments*, séries II, pl. I.)

c'est qu'à côté d'une grande sécheresse dans le dessin du corps humain, on trouve toujours les figures d'animaux rendues avec une grande vérité et un sentiment exquis. Ainsi, dans le monument qui nous occupe, la partie du corps terminée en queue de poisson se fait remarquer par le goût et la perfection du travail; la nature humaine et celle de l'animal y sont fondues par une heureuse alliance qui, bien loin, chez les anciens, d'être poussée aux ridicules extravagants de la caricature, ne paraît pas même blesser les lois de la vraisemblance. Cette figure en effet ne semble pas exprimer une composition symbolique, comme celle qu'offre la Chimère, ou même Cerbère; et l'on serait tenté de la regarder comme l'image fidèle d'un être réel dont la race serait perdue.

Le sens archéologique ne saurait en paraître douteux; c'est évidemment une Tritonide; mais comme elle se distingue de ses sœurs par la stéphané dont sa tête est ceinte, nous y verrons de préférence le *lac Triton* personnifié. (1)

Le calme de son attitude, cette queue gracieusement ondulée, sur laquelle elle repose, sont les signes d'un lac tranquille, par opposition aux flots agités de la mer, et aux traits d'une divinité marine, telle que Scylla.

Si l'antiquité figurée nous avait donné quelque image de Scylla dans ce style, nous pourrions apprécier la différence qui devait exister primitivement entre ces deux divinités marines. Toutes les représentations que nous en connaissons, et qui sont d'un temps postérieur, la montrent dans une attitude violente, avec une chevelure en désordre, un poignard, un fouet, une queue repliée avec force, respirant en un mot la passion et la férocité.

E. DE LAGLANDIÈRE.

(1) C'est aussi comme personnification du même lac que sont représentés deux Tritons auprès des deux Gorgones endormies, figures en bronze de l'ancien style grec, du Musée de Naples. (Panofka, *Musée Blacas*, pl. XI, note 2.)

C. HÉCATE ET ÉROS TRAÎNÉS PAR DES GRIFFONS.

(TRADUIT DE L'ALLEMAND.) (1)

(*Pl. XVIII,* b, *des Monum. inédits publiés par l'Institut.*)

Le monument que je désigne de cette manière, est unique sous le rapport du sujet, et, sous le rapport de l'art, un des plus rares et des plus remarquables. Les figures sont en terre cuite, d'un relief si faible, qu'on est forcé de croire que la tablette était appliquée sur un fond, et c'est pour indiquer cette destination que des ombres ont été ajoutées dans le dessin. L'ouvrage a été acheté à Égine par M. le baron Beugnot, secrétaire de l'ambassade française à Constantinople; c'est là aussi qu'on l'a trouvé, du moins je le présume; il fut donné en présent à M. le vicomte de la Passe, premier secrétaire d'ambassade à Naples. Sur les ailes des griffons, on voit une teinte de bleu parfaitement conservée, et des traces de vert sont reconnaissables sur le vêtement de la déesse, comme aussi des traces de jaune sur l'enfant ailé.

Deux fragments d'une frise de terre cuite, également peinte, trouvés dans l'île de Mélos, et publiés par M. Millingen, dans ses monuments inédits si précieux, représentant, l'un Persée et Méduse, l'autre Bellérophon et la Chimère, sont, d'après une comparaison générale du style antique, ceux qui se rapprochent le plus de notre petit monument. Des vestiges de couleur, notamment de bleu et de jaune, se trouvent aussi sur un fragment de terre cuite, avec un griffon et une Amazone, parmi ceux qui ont été donnés par d'Agincourt, tab. XI, 1.

La déesse que nous avons sous les yeux se fait au premier abord reconnaître évidemment pour Diane par le faon qu'elle tient dans la main droite, rapproché de l'attelage des

(1) Par deux élèves de l'École préparatoire, sous la direction de M. Guigniaut.

griffons qui traînent son char. Le faon est également représenté sur les images d'Apollon Didyméen (1), et le griffon appartient d'une manière toute spéciale à Apollon Pythien et Délien ; il peut donc avoir été facilement transporté à Diane.

Toutefois, comme le griffon se trouve aussi en rapport avec d'autres divinités, et particulièrement avec Némésis, il paraît nécessaire pour lever toute espèce de doute, d'établir d'abord, en abrégé, la signification et l'emploi de cet animal fabuleux chez les artistes et les poëtes.

Originairement les griffons appartiennent comme gardiens des mines d'or à la tradition scythique ou septentrionale des *hommes à un œil*, qui habitent sur les sommets des monts Rhipées, et combattent à cheval les griffons (2). Ce récit parvint aux Grecs, en suivant les colonies situées sur les rives du Borysthène, du Pont, de la Chersonnèse Taurique, de la Propontide, ainsi que l'a fort bien démontré

(1) Eckh. D. N. vol. II, p. 531 et suiv. *Specimens of anc. sculpt.*, pl. XII. Ailleurs l'animal est placé devant le dieu, armé de l'arc et des flèches, qui tient sa patte de devant, comme sur la pierre gravée de Stosch, dans le recueil de Schlichtegroll, 1797, tabl. 45. Schlichtegroll s'en tient à la fausse explication de Winckelmann, *Pierres gravées*, p. 83, n. 350. Telle était la statue dont parle Pausanias, X, 13, 3. Μακεδόνες δὲ οἱ ἐν Δίῳ τὸν Ἀπόλλωνα, ὃς εἰλημμένος ἐστὶ τῆς ἐλάφου.

(2) Eschyl. Prometh. 829 : Μουνῶπα στρατὸν Ἀριμασπὸν ἱπποβάμονα. De là l'inimitié du griffon et du cheval. Virg., Egl. VIII : « *Jungentur jam grypes equis.* » Nous trouvons un cheval et un griffon sur un vase chez Millin, t. I, pl. XL. (Il est une autre association mythologique contre nature, à savoir deux griffons déchirant un cerf ; Tischbein, t. IV, p. 55. Ils semblent l'un et l'autre une plaisanterie.) Nous voyons aussi des Arimaspes en combat avec des griffons sur des vases chez d'Harcanville, t. II, pl. LVI (et ici l'Arimaspe est sur un char) ; Tischbein, t. III, pl. XLIII (LVIII de l'édition de Paris) ; d'Agincourt, Fragments en terre cuite, pl. XI, 3 ; Terres cuites dans le Musée britann., pl. VI ; Winckelmann, Pierres gravées de Stosch, III, 177, p. 351 ; Zoëga Bassir., tabl. 109. Il y a aussi, sur un vase de marbre de la collection impériale russe, à Sarskoeselo, un Arimaspe déchiré par deux griffons. Les artistes ne se permettaient pas d'exécuter les Arimaspes avec leur œil unique, pas plus que les Cyclopes ; mais, sur un vase de Tischbein, cela est peut-être indiqué par un œil rond qui est ajouté au-dessous du cavalier. Dans le passage d'Ennius, tiré de Varron, p. 137, Ed. Hessel, Spengel met avec raison, dans son édition, *sedere* pour *fodere*.

Müller, en contradiction avec l'opinion singulière de Voss (1). Du reste il pense que ce bizarre assemblage du lion et de l'aigle pourrait bien avoir un autre principe, et venir des tapis babyloniens et persans; sous ce point de vue, il n'est point en opposition avec une conjecture de Voss, dans son mémoire sur l'origine des griffons (2). Ce détour nous paraît inutile, puisque déjà Hésiode nous parle des monstrueux griffons (3), et, d'après Hérodote (4), la capitale de Skytès, roi des Scythes, était entourée de griffons et de sphinx en marbre, combinaisons à peu près semblables. Les figures de ce genre n'ont pu d'ailleurs éprouver beaucoup de transformations dans la haute antiquité (5). Le griffon est une

(1) Dorer, th. I, s. 275.

(2) Ienaische litteratur zeitung, 1804.

(3) Schol. d'Eschyl. Prom., l. c. : περὶ ὧν Ἡσίοδος πρῶτος ἐτερατεύσατο.

(4) IV, 79.

(5) Pour ce qui concerne les griffons indiens de Ctésias, je crains qu'il ne les ait positivement imaginés, dans l'intention d'expliquer l'origine de la tradition grecque. Ce que disent Hérodote, III, 102, et d'autres sur les fourmis indiennes, animaux de l'espèce du blaireau, qui, en formant leur habitation, transportent le sable d'or, et aussi sur un peuple guerrier du nord de l'Inde, qui parcourt le désert pour enlever l'or; tout cela, comparé avec ce qui se trouve dans Élien, H. A. IV, 27, tiré de Ctésias, et dans les Indiques de celui-ci, c. 12, rend ce soupçon très probable. Les embarras qui résultent de cette légèreté ont donné une peine inutile à ceux qui ont voulu les éclaircir, comme Buonarotti, Medagl., p. 139, et autres. Héliodore, X, 26, place le sable d'or et les griffons chez les Troglodytes; Philostrate, V. A. VI, 1, met de semblables animaux en Éthiopie. Cf. Lucian. Dial. mor. XV, 4. Les griffons paraissent même avoir été transportés sur l'Hymette, dans la comédie. En effet, ce que touche le comique Eubulus dans Harpocrat. v. χρυσοχοεῖν, qu'autrefois les Athéniens sortirent en armes et avec des provisions pour trois jours, le bruit s'étant répandu que beaucoup de minerai d'or avait paru sur le mont Hymette, et qu'il était gardé par des fourmis belliqueuses; cela s'explique facilement et simplement par un ingénieux emploi de la fable des Arimaspes et des griffons, mêlée avec la tradition de ces animaux indiens, qui se trahit par l'expression de fourmis. C'est à elle aussi qu'est emprunté le charriage de l'or; mais l'esprit guerrier, la garde de l'or, et le combat contre les animaux, appartiennent aux anciennes traditions. Cette expédition sur l'Hymette pour y enlever aux griffons l'or qu'ils y avaient amassé, me semble le sujet des *Griffons*, comédie de Platon, qui passait aussi sous le nom des *Fourmis*, peut-être celui des

composition toute simple des deux plus puissants animaux de l'air et de la terre. Il est tout-à-fait propre à représenter l'image d'une lutte redoutable et sanglante. Alcman fait mention des Rhipés et des Issédons; et par-delà les derniers des peuples connus, Aristéas plaçait les fabuleux Arimaspes, qu'il traitait dans ses vers comme une nation réelle (1). Après eux, derrière les monts Rhipés, jusqu'à l'Océan, les Hyperboréens avaient leur séjour; les Scythes ne savaient rien d'eux, comme dit Hérodote; c'était un peuple créé par l'imagination des Grecs.

Jusqu'aux Hyperboréens, ou jusqu'aux bornes septentrionales de la terre, s'étendait l'empire d'Apollon Pythien et de sa sœur jumelle, sans doute parce que son culte s'était propagé dans cette direction depuis la vallée de Tempé, ainsi que Müller aussi l'a fait voir, absolument comme l'on rapprocha l'antique Artémis de la Thrace, celle qui n'avait point de rapport avec Apollon, de la déesse de Tauride, lorsque cette contrée fut connue des Grecs. Nous voyons positivement par Alcée, Pindare, et les traditions des temples de Delphes et de Délos, combien cette alliance d'Apollon avec les Hyperboréens, considérés comme les premiers et les plus pieux de ses adorateurs, était employée pour célébrer ce dieu. Les chantres d'hymnes façonnèrent successivement soit ces peuples, soit leur genre de vie d'après l'idée qu'ils se faisaient du dieu; et à cette fiction se rattacha en même temps maint trait de la connaissance obscure d'une contrée lointaine, mais qui n'en était pas moins

Fourmis de Cantharus, et des Μεταλλεῖς, c'est-à-dire *fourmis*, que l'on attribue à Phérécrate, et de là vient le χρυσοχοεῖν, proverbial; on le disait de ceux qui, au lieu d'agir et de se donner de la peine, comme ils le devaient, espéraient tout du bonheur, et désiraient tout obtenir sans travail. Cette bonne plaisanterie aurait pris sa source dans les relations sur la Perse, comme celles de Ctésias sur les fourmis semblables aux griffons, et qui ramassaient l'or. D'un autre côté, elle était fournie par le caractère des Athéniens d'alors; car si la fouille des trésors, la fabrication de l'or, et autres choses semblables, ont trompé les hommes en général, il ne fut jamais peuple auquel cette fable satirique ait pu mieux convenir qu'au bon *Démos* d'Athènes.

(1) Hérodote, IV, 13, 27. Cf. II, 116. Pausanias, I, 24, 6.

devenue importante par des alliances religieuses dans la direction des pays du Danube. Cela expliquerait assez comment le griffon, en tant qu'animal des contrées fabuleuses du nord, et sans aucun autre rapport avec le dieu, a pu, comme le cygne septentrional, être adopté pour attribut de l'Apollon hyperboréen.

C'est ainsi que les monuments représentent Apollon monté sur le griffon (1), comme aussi sur le cygne, ou traîné par des griffons (2), qui se rencontrent encore attelés à un char portant les armes et la lyre d'Apollon (3). Ils servent d'ornement aux frises de ses temples (4), et de signe caractéristique, aussi bien que le corbeau, pour reconnaître ses statues (5); et associés à d'autres attributs, ou bien seuls, pour désigner les objets et les lieux qui sont en rapport avec lui, et peut-être, lorsqu'on les voit sur des médailles, pour indiquer des jeux en son honneur (6). Aussi les voyons-nous mentionnés dans les remarques les plus triviales parmi les attributs d'Apollon. (7)

Si dans une peinture de vase nous voyons Bacchus accompagné de Satyres et de Ménades, traîné par des griffons, et le griffon lui-même assez souvent employé, dans les représentations bachiques (8), soit comme allusion, soit comme pur

(1) Laborde, Vases du C. de Lamberg, t. II, pl. 26; Médailles de la Troade, Eckh. D. N. II, p. 482; Claudien, XXVIII, 30. (Ripæo tripodas repetens.)

(2) Médailles d'Auréliopolis en Lydie, Eckh. D. N. t. VII, p. 396; Sidon. Carm. XXII, 66.

(3) Pitture d'Ercol., t. II, tab. 59.

(4) Jonian. antiq., t. I, ch. 3, pl. 7-10; Buonar. Medagl., p. 136; *V.* aussi Musée des Antiq., t. III, ornements, pl. 12.

(5) Musée Napoléon, par Filhol, t. VIII, pl. 566. La statue est à Cassel.

(6) Le griffon avec le trépied, Musée Napol., par Schweighaüser, t. IV, pl. 13; *V.* particulièrement les médailles, par exemple celles de Téos, d'Abdère, de Panticapée, d'Actium, des Cytoriens et de bien d'autres villes; Rasche, Lex. rei num., vol. II, pl. 1, p. 1551-1553.

(7) Porphyr. ap. Serv. in Virg. Ecl. V, 65; Sidon., Ep. VIII, 9.

(8) Dubois-Maisonneuve, pl. II, auparavant dans Passeri. La figure mystique représentée parmi les vases de Tischbein, t. III, pl. 22, que Visconti, Mus. Pioclem., t. V, p. 20, explique comme un Bacchus hermaphrodite, est

ornement, c'est uniquement parce que le culte de ce dieu s'unit et se mêla à celui d'Apollon, d'abord à Delphes, puis peu à peu dans les autres contrées de la Grèce; si bien qu'ils changent ensemble de fonctions et d'attributs. C'est un fait qui ressort de toutes parts, et spécialement d'un grand nombre de sculptures.

Nous voyons moins clairement pourquoi l'on a donné le griffon à Némésis, fait qui d'ailleurs n'est guère connu par des monuments antérieurs aux Césars. L'assertion de Macrobe, qui veut que Némésis soit le soleil, est trop absurde pour que nous puissions accorder à Eckhel, qu'à cause du soleil, le griffon passa d'Apollon à Némésis (1). Une conjecture plus probable c'est que ce fait repose sur la double Némésis de Smyrne, qui, étant analogue aux *Dioscures*, avait par cela même une certaine parenté avec Apollon, en généralisant l'idée de cette divinité. Sur une médaille de Smyrne qui porte l'effigie de Commode, des griffons traînent les deux déesses; mais le griffon peut aussi leur avoir été appliqué d'après la Némésis vengeresse, et tirer son origine de la roue qui l'accompagne, et sur laquelle elle pose un pied, comme le portent une foule de médailles (2). Or dans cette alliance la roue

traînée par un griffon et un tigre ou un lynx. Sur le sarcophage Borghèse, qui représente Dionysos et Lycurgue, des griffons ornent les deux côtés du monument; l'un se trouve seul, l'autre est accompagné d'un candélabre. Les satyres travaillant au pressoir d'une manière fantastique, Mus. Clément. t. V, tab. 10, ont des griffons à côté d'eux; on les voit aussi attelés à un char de marbre au Vatican; sur les frises, on voit assez souvent le groupe d'un griffon et d'un jeune homme qui lui donne à boire, probablement du vin, que l'on donnait aussi pour boisson au tigre. Ainsi dans Cavaceppi Raccolta, t. III, pl. 30, et sur un fragment de la Villa Aldobrandini, dans une collection riche en griffons, *Etchings representing the best examples of ancient ornamental architecture*, by Ch. H. Tatham., Lond. 1799; et aussi parmi les terres cuites du Musée britann., pl. VII, 2; et chez d'Agincourt, pl. XI, 4. Par ce rapport du griffon à Bacchus s'explique aussi le mélange de la panthère dans sa conformation même. Pausanias, VIII, 2, 3, avait entendu dire qu'il y avait des griffons tachetés semblables à des panthères; et souvent ils ont la tête composée du tigre et du bouc. Au contraire, quelques médailles d'Abdère leur donnent un bois de cerf avec trait à Apollon.

(1) Doctr. num., t. II, p. 552.

(2) Sur une médaille de Side, on voit d'un côté de la déesse le griffon, de

paraît être non un symbole de révolution, comme l'expliquent Mésomédès et d'autres, mais plutôt l'instrument de supplice, si connu par le châtiment d'Ixion et par l'usage athénien de la roue (1). Et même Nonnus, qui entasse pêle-mêle différentes significations de la roue de Némésis, y comprend aussi la roue du supplice, de même qu'immédiatement après il désigne le griffon comme un vengeur (2). Le griffon et la roue associés en ce sens, forment un symbole d'une singulière énergie. (3)

Zoëga rappelle que Némésis est fille de l'Océan, auquel, selon Eschyle, dans le Prométhée, appartiendrait le griffon (4). Mais ici le griffon ne peut pas être l'animal qui traîne Océan, quoique le scholiaste l'affirme à plusieurs reprises, et quoique Voss le défende contre Schütz (5). Car selon cette même tragédie (vers 782), les griffons demeurent sur les bords du fleuve de la Richesse, de sorte que le poète ne les sépare pas des monts Rhipées, fertiles en or; Océan au contraire (vers 404) ramène sa monture dans ses propres étables, par conséquent dans son élément. Il faut donc se représenter un cheval ailé; car le cheval est un symbole de l'eau.

Partout où le griffon se présente encore à nous, oubien il indique un rapport qui nous échappe aujourd'hui, ou bien il n'a jamais eu un sens précis, mais il ne servait qu'à former un ornement indifférent, comme sans doute sur maint et maint sarcophage. Au casque de la Pallas de Phidias (6), il peut faire

l'autre la roue. Des médailles de Smyrne, qui représentent deux Némésis, ou Némésis avec Isis, portent le griffon et la roue (voyez Eckh., t. II, p. 548). Sur celles d'Attalia, le griffon est seul avec Némésis; de même sur une médaille de Néron, qui désigne Némésis comme ΟΠΙΣ; Spanheim ad Callim. in Dian. 204, p. 318.

(1) Aristoph. Plut. 876; Pac. 451; Lys. 846; Antiph., p. 615, Reisk (τροχισθεῖσα).

(2) XLVIII, 380, δίκης ποινήτορι κύκλῳ; v. 382, ἀμφὶ δὲ οἱ πεπότητο παρα θρόνον ὄρνις ἀλάστωρ.

(3) Eckh., t. II, p. 551, explique bien la roue; se trompe, t. VI, p. 444, sur le rapport de la roue avec le griffon.

(4) Abhandlungen, Gœttingen, 1817, p. 46.

(5) Mytholog. Briefe, th. II, p. 130.

(6) Pausanias, I, 24, 6. De même à la statue de Pallas, dans Millingen,

allusion à la liaison, établie en Attique, entre cette déesse et Apollon (1). Les Samiens, qui avaient consacré un grand cratère de bronze, entouré de têtes de griffons, comme la dîme du gain immense qu'ils avaient rapporté de Tartessos, vers la trentième olympiade (2), ne pensaient, selon moi, qu'aux griffons des monts Rhipées, gardiens de l'or, et voulaient exprimer ainsi la quantité des richesses qu'ils avaient amassées, et pour lesquelles ils offraient un riche don à Héré. Les griffons doivent quelquefois avoir trait au soleil et au feu, dans les temps où la personne divine d'Apollon avait en quelque sorte disparu dans les nuages d'une religion solaire (3); et c'est à quoi fait allusion en particulier le candélabre entre deux griffons, et alternant avec un luth (4) ou avec une coupe, attribut de Bacchus. Ou bien devons-nous les considérer ici comme gardiens du temple? Ils ne sont jamais en rapport avec Zeus; si Eschyle les nomme chiens de Jupiter, nous voyons les harpies désignées de même dans Apollonius. (5)

Enfin je dois aussi faire mention des Amazones combattant avec des griffons, addition sans doute imaginée par de simples raisons d'art, aux fables des expéditions guerrières de cette race belliqueuse. On ne trouve dans les auteurs aucune trace de cette belle aventure sur les monts Rhipées, et les artistes

Anc. Monum. inédits, pl. VII; et sur des médailles, Eckh. D. N., t. II, p. 210.

(1) Creuzer avait déjà fait cette conjecture, Symb., t. II, p. 674.

(2) D'après le calcul de Müller, Prolegom. zur mythol., p. 419.

(3) C'est pour cela sans doute que déjà Ctésias donne aux griffons de l'Inde des yeux flamboyants, et que Philostrate, V. A. III, 48, dit qu'ils sont consacrés au soleil. Un vase dans Passeri, t. III, p. 268, si ma mémoire ne me trompe, représente le char d'Hélios et un griffon qui s'élance au-devant. Epiphanius, dans les Anecd. græc., Ven. 1817, p. 13, parle de deux griffons dont l'un reçoit les rayons du soleil levant, et l'autre accompagne cet astre à son coucher.

(4) Ainsi aux frises du temple de Didyme, à une frise de la Villa Aldobrandini, de plus dans Cavaceppi, Raccolta, t. III, tab. 19, 37, 49, et ailleurs. On voit encore un griffon ou un couple de griffons, armés d'un flambeau; par exemple, sur les cuirasses des empereurs.

(5) Sur les médailles de Tarse, le griffon se tient *ad pedes genii;* il paraît en outre sur le casque du roi Persée, et près d'Antinoüs.

eux-mêmes ne se sont inquiétés que de l'effet pittoresque, sans représenter et sans exprimer à leur manière aucune circonstance particulière (1). C'est aussi un heureux caprice que celui de ce graveur qui avait représenté le combat d'un géant et d'un griffon à l'entrée d'une caverne ou d'une mine d'or. Voss a fait connaître cette pierre dans la dissertation ci-dessus mentionnée.

Par tout ce qui précède, nous pouvons regarder comme prouvé que le griffon appartenait dans l'origine, et principalement, à Apollon Hyperboréen-Pythien, et que, par conséquent, il devait être donné à sa sœur, presque inséparable de lui, et qui a beaucoup d'attributs communs avec son frère. Mais la déesse est accompagnée d'un enfant ailé, qui, comme lui appartenant, est sur le point de se placer auprès d'elle sur le char; et cet enfant ne peut être que le Cupidon ailé, auquel donna le jour la plus ancienne de toutes les Dianes, fille de Jupiter et de Proserpine (2). Ainsi cette Diane n'est pas la sœur d'Apollon; elle n'a pas un séjour imaginaire dans un fabuleux pays des Hyperboréens; elle est plutôt, selon toute apparence, une divinité d'origine réellement thrace, et nous pouvons l'appeler Brimo ou Hécate. Nous devons nous rappeler, avant tout, combien l'antique théologie était portée à confondre l'idée et les attributs des divinités homonymes d'origine diverse, tellement que le secret des recherches mythologiques consiste à décomposer ces sortes d'amalgames. Ainsi, par exemple, Hécate est appelée fille de Latone, dans les *Phéniciennes* d'Euripide (3); et, dans l'*Ion*, cette même divinité est appelée fille

(1) Vases de Tischbein, th. II, t. 9 (26). Millin, Mon. inéd., t. II, pl. 16, p. 129. Cet antiquaire, par une opinion bizarre, suppose, au lieu d'Amazones, des Arimaspes femelles avec le costume des Amazones. Dubois-Maisonneuve, pl. 75 (les deux derniers déjà dans Passeri); Laborde, t. II, pl. 40; terres cuites dans le Musée brit., pl. VI; d'Agincourt, pl. XI, 1, 2.

(2) De Nat. D. III, 23 : *Prima* (Diana) *Jovis et Proserpinæ, quæ pinnatum Cupidinem genuisse dicitur.*

(3) V. 109. Antigone invoque Hécate à la vue de l'armée et des armes qui font resplendir la plaine. Le Schol. se trompe quand il rappelle Sélène et son éclat, qui, suivant lui, porte Antigone à s'adresser de préférence à cette déesse; elle le fait parce que Hécate, comme l'apprend la Théog. d'Hésiode,

de Cérès. Le griffon est aussi appliqué à la statue de la Diane d'Éphèse ; et de même nous trouvons sur les médailles la Diane de Perga placée entre deux griffons. Des griffons avec des faons traînaient aussi le chariot à banne dans lequel les vierges de Sparte menaient, à la fête des Hellénies, la pompe en l'honneur de la déesse de la lune, changée en héroïne. (1)

A Égine, où notre monument a été découvert, Hécate, au rapport de Pausanias, était honorée plus que les autres divinités; et l'on y célébrait chaque année en son honneur une fête mystérieuse (τελετὴ) établie, dit-on, par Orphée (2). Probablement ces mystères aussi-bien que les orgies d'Hécate et des Corybantes qui rendirent si fameuse la caverne de Zérynthe en Samothrace (3), étaient considérés comme bienfaisants pour les navigateurs.

La Théogonie d'Hésiode nomme Hécate comme fille et unique enfant (4) d'Astérie (sœur de Latone) et de Persès (5). Persès appartient originairement à la tradition de Corinthe (6), où Hélios et Hécate étaient adorés, et il est proprement son second père ou son père terrestre après Jupiter, comme le rapportent expressément les poésies de Musée. D'après Bacchylide, Hécate est fille de la Nuit, et porte un flambeau (7); d'autres, les orphiques, par exemple (8), Euripide (9), lui donnent Déo ou Déméter pour mère, avec trait à l'empire souterrain; généa-

431 et suiv., était aussi déesse de la guerre, et que la jeune fille devait naturellement implorer une divinité féminine. *V.* encore not. 5, p. 75.

(1) Hésych. v. Κάνναθρα. Plutarque, Agésil., c. 19. Sturz., Lexic. Xenoph.

(2) Pausan., II, 30, 2. Müller, Ægin., p. 173, recherche les traces de ces mystères dans Lucien et Aulu-Gelle.

(3) Schol. d'Aristoph. Pac. 276.

(4) V. 426, 448, Μουνογενὴς ἐκ μητρὸς ἐοῦσα. Apollon. Rh. III, 1035, Μουνογενῆ δ' Ἑκάτην Περσηΐδα.

(5) V. 411. Ainsi Musée dans le Schol. d'Apoll. de Rh., III, 467 et 1035. Apollod. I, 2, 4. L'hymne homér., v. 241, la nomme aussi fille de Persæus; Cicéron, N. Deor. III, 18, d'Astérie. Ce dernier avait vu en Grèce des autels et des temples de cette déesse.

(6) Schol. d'Apollon., III, 200.

(7) *Id.* III, 467.

(8) *Ibid.*

(9) Jon. 1048.

logie dont ne s'écarte que peu, au moins quant à la pensée, celle que l'on trouve chez Cicéron, qui même, dans un autre passage, va jusqu'à donner à Hécate-Brimo le nom de Proserpine. (1)

Toutefois, dans cette espèce de théologie allégorico-mythique, les généalogies varient trop souvent pour que nous soyons fondés à en appliquer aucune à notre monument.

Les développements ultérieurs que donne sur Hécate la Théogonie d'Hésiode, sont pour nous d'une grande importance. Heyne a observé un esprit orphique dans la doctrine que contient ce passage (2). Zeus honora Hécate au-dessus de toutes les divinités, et il lui fit de magnifiques présents. Elle reçut en partage la terre, la mer et la région céleste de l'air. C'est elle qui préside à l'assemblée des peuples, à la guerre, au tribunal des grands, à ceux qui vivent de la mer, et lui adressent leurs prières aussi-bien qu'à Poseidon, aux chasseurs; c'est elle encore qui avec Hermès porte bonheur aux étables, augmente les troupeaux de bœufs, de chèvres, de brebis, et fait aussi prospérer les familles. (3)

Cet empire sur les trois règnes de la nature, la terre, la mer et l'air, que le poète proclame dans ses vers (4), nous est aussi indiqué sur notre tablette d'Égine par un ingénieux symbole. La statue d'Hécate à Athènes, qu'Alcamène avait formée de trois figures réunies, se rapportait vraisemblablement aussi à ce triple empire (5). Son image par Myron, dans le temple

(1) *V.* note 2, p. 73.

(2) De Theogon. ab. Hesiod. cond. p. 145; p. 103 de l'édit. de la Théogonie, par Wolf.

(3) V. 450, κουροτρόφος. Ennius, dans Varron, L. L. p. 301, édit. Speng.: Ut tibi Titanis Trivia dederit stirpem liberûm. C'est elle qu'il faut entendre dans Hérodote, Vie d'Hom., p. 30. Artémis παιδοτρόφος, Pausan. IV, 34, 3. Cf. Anthol. Palat. VI, 2, 271.

(4) C'est pourquoi le premier hymne d'Orphée nomme Hécate Οὐρανίην, χθονίην τε καὶ εἰναλίην.

(5) Sur une médaille athénienne, chez Stuart, t. II, p. 37, est une copie de cette statue, d'après l'explication de l'éditeur. Cette conjecture paraît se fortifier de ce que, d'après Pausanias, la statue d'Alcamène était près du temple de la déesse de la Victoire non ailée; ce que Siebelis rapporte avec raison à la puissance qu'avait Hécate d'accorder la victoire dans les combats:

d'Égine, consistait, suivant Pausanias, en une seule figure. Notre artiste au contraire a désigné ce triple empire par le griffon, en associant chez cet être fabuleux au corps d'un animal terrestre, et aux ailes d'un habitant de l'air, la tête d'un poisson, pour exprimer la troisième région de la nature. Vainement chercherait-on un autre exemple d'un pareil assemblage, bien que la crinière ajustée à la tête de poisson, au-dessus du col, se trouve, légèrement modifiée, unie à la tête d'aigle. Et l'on ne soupçonnera pas qu'une fantaisie d'artiste pût se rencontrer dans les sculptures religieuses de ce temps reculé. Loin de là, les griffons marins que l'on voit sur les monnaies de Vélia (1), comparés au griffon et au dauphin rapprochés l'un de l'autre sur une médaille de Panorme, montrent que le griffon à la tête de poisson ne doit pas être négligé.

Comment dans la suite on changea le triple empire d'Hécate en lui donnant le monde souterrain, et d'un autre côté en lui ôtant la mer, c'est ce que Voss explique dans sa dissertation sur cette déesse (2). On la confondit alors, tantôt avec Sélène et Artémis pour le ciel et la terre, et pour les enfers avec Perséphone, à laquelle elle n'est associée dans l'hymne homérique à Déméter que comme suivante et ministre ou messagère. (3)

Cependant il se présente encore à une époque fort tardive

Hésiode, v. 432. Pour s'assurer la victoire, les Athéniens ne pouvaient trop conjurer les puissances célestes. La légende de la médaille est ΑΘΗΝΑΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ. Par là s'explique l'exclamation d'Antigone à Hécate dans un poète athénien, note 3, p. 73. Un Hermès à trois têtes doit, selon Philochore (Harpocrat. Phot. Suid., v. Τρικέφαλος. Philoch. Fragm., p. 45), avoir été érigé dans le dême attique d'Ankylé, dès le temps d'Hipparque, fils de Pisistrate; mais c'était sans doute un indicateur placé dans un carrefour à trois rues, de sorte que l'interprétation de Tzetzès (ad Lycophr., 680), selon laquelle il indiquerait le ciel, la mer et la terre, est nulle, comme ses autres idées. Il y avait aussi des Hécates à trois têtes dans les carrefours à trois rues. Ovid. Fast. I, 141.

(1) Spanheim de Usu et Pr. num., p. 234.

(2) Lettres mythol., III, p. 203.

(3) V. 440. Ἀγγελέουσα; v. 53. C'est pourquoi elle avait à Syracuse le surnom de *Messagère*. Schol. Theocr. II, 12; Hesych., v. Ἄγγελος. Ἄγγελον Συρακούσιοι τὴν Ἄρτεμιν λέγουσιν.

des représentations du triple monde qui lui fut d'abord attribué. Ainsi l'auteur des Argonautiques d'Orphée (1) lui donne les trois têtes du cheval, du lion, et du chien, la première se rapportant à l'eau, celle qui est au milieu à l'éther, et la troisième à la terre. (2)

Au sujet de l'enfant ailé, plusieurs ne manqueront pas de songer à l'hymne d'Olen, où la mère de l'Amour est appelée Eileithyia (nom emprunté à la lumière de la lune), Ἔυλινος, la bonne fileuse, en sa qualité de déesse de l'existence, ou, comme l'explique Pausanias, de la destinée, et dite plus ancienne que Kronos : venue du pays des Hyperboréens à Délos, elle assista Latone dans son enfantement ; elle avait un temple à Athènes (3). Peut-être aussi rapprochera-t-on le griffon hyperboréen de cette déesse reléguée chez les Hyperboréens. Mais nous ne savons pas qu'il ait existé à Égine des cérémonies religieuses empruntées à Délos, tandis qu'au contraire nous y trouvons Hécate en grande vénération, et qu'en outre le griffon rappelle le triple monde d'Hécate. L'Eileithyia hyperboréenne dont il est parlé dans l'hymne du Lycien Olen, est Délio-Lycienne. Sa qualité de fileuse est en rapport avec la coutume établie à Délos pour les fiancées, de consacrer leurs fuseaux aux vierges hyperboréennes.

Ainsi cet Éros est plus vraisemblablement issu d'Hécate-Brimo et d'Hermès, fils du ciel et de Dia ; nous les connaissons en effet comme formant un couple, bien que nous ne rencontrions du reste aucune trace d'un fruit de leur union. Ces deux

(1) V. 979.

(2) Dans un oracle d'Hécate, chez Eusèbe, Præp. Ev. IV fin. (Orac. ab Obsopæo collecta, p. 48), les trois règnes de la nature sont l'éther, l'air et la terre ; et il est dit de la dernière : γαῖα δ' ἐμῶν σκυλάκων δνοφερῶν γένος ἡνιοχεύει. D'après Porphyre, de Abstin. III, 17, Hécate était appelée *taureau*, *chien*, *lion* ; ou, IV, 16, *cheval*, *taureau*, *lion*, *chien* ; invocations qui ne s'expliquent point sous tous les rapports.

(3) Pausan. IX, 27, 2 ; VIII, 21, 2 ; I, 18, 5. Cf. Hérod. IV, 34, 35. A Elis Eileithyia, surnommée l'*Olympique*, était avec son fils, à forme de serpent, l'objet d'un culte très saint, sous le nom de *Sosipolis*, d'après Pausanias, VI, 20, 2, 3. La légende dissimule cette connexion, pour éviter la naissance immédiate du serpent provenu d'une déesse.

divinités étaient adorées près du lac Bœbis (1), dans les champs de Phères, riches en troupeaux, où se rencontrait aussi le culte de Déméter, et à Samothrace; car la tradition sacrée sur Hermès, que, selon Hérodote (2), les Samothraces avaient reçue des Pélasges, n'est autre que celle de cette union. Ces deux divinités sont aussi réunies dans un passage de la Théogonie, comme favorables à l'accroissement des troupeaux; et après cette notion, se trouve une allusion au surnom de Brimo que porte ordinairement cette Hécate (3). Ce mariage divin explique l'usage de placer à l'entrée des maisons, en même temps que des Hermès, des Hécates, c'est-à-dire des statues et des colonnes d'Hécate. Dans les théologiens d'un âge postérieur, cette même union se trouve représentée sous un point de vue étroit et exclusif, d'après lequel Hermès aurait eu sa demeure dans la lune, ou se serait marié à cet astre (4). Les deux divinités se rencontrent encore accidentellement dans la garde des âmes qui descendent dans le monde souterrain, ou qui lui appartiennent.

Platon et Aristote ne connurent aucun des parents attribués à Éros par les poètes ou par d'autres écrivains. Ils ne connaissaient que l'Éros d'Hésiode et de Parménide (5). Les philosophes et les poètes d'alors ne paraissent pas s'être inquiétés de la théologie sacerdotale beaucoup plus que nous des subtilités scholastiques. Aussi n'est-il pas étonnant que Platon et Aristote aient ignoré cette généalogie de l'Éros primitif, généalogie que nous adoptons, et qui n'était peut-être connue qu'en certains lieux, parmi les dévots; eux qui ne savaient également

(1) Propert. II, 2, 11. Il efface la rudesse d'expression de la tradition antique, comme elle paraît encore dans Cicéron, N. D. III, 22, et dans Arnobe, II, 14.

(2) II, 51.

(3) V. 447, ἐξ ὀλίγων βριάει. Peut-être aussi, d'après une autre interprétation plus vraisemblable du mot, est-ce une allusion à l'idée de la puissance, v. 420, ἐπεὶ δυναμίς γε πάρεστιν.

(4) Plutarch. de Fac. in orbe lun. p. 943, B, de Isid. p. 367, D; mais il rapporte Mercure à l'Intelligence.

(5) Platon, Symp. p. 178. Aristot. Met. I, 4. Platon, p. 197, ne connaît pas non plus d'hymnes à Éros.

rien des hymnes d'Olen, fameux à Délos, non plus que de ceux de Pamphos et d'Orphée, que possédait à Athènes la race des Lycomèdes (1). Ils ne se rappelèrent pas non plus l'Éros de Sapho, fils du Ciel et d'Aphrodite.

Aristophane, dans la comédie des Oiseaux, donne des ailes d'or à l'Éros éclos de l'œuf de sa mère la Nuit. Le comique emploie à la vérité la fable orphique d'une manière plaisante, pour établir que la race des oiseaux est la plus ancienne sur la terre; et il pourrait bien cependant avoir ajouté les ailes de son propre fonds, comme il attribue aussi à la Nuit des ailes noires. Toutefois notre monument sert du moins à limiter jusqu'à un certain point cette assertion de l'ancien commentateur, que c'est une nouveauté de donner des ailes à Éros. (2)

Cet Amour et l'Hermès Phallique ne sont à proprement parler que des formes diverses pour indiquer le même principe ou la puissance intermédiaire entre l'existence céleste ou infinie, et la vie terrestre ou individuelle. Ils sont liés l'un à l'autre généalogiquement, comme il arrive si souvent aux divinités qui, en divers lieux et dans divers systèmes, personnifient une même idée, par exemple, Hélène et Némésis Rhamnusienne, Hécate et Proserpine; on les réunit ainsi comme pour les adorer ensemble, et se les rendre ensemble favorables.

Si notre tablette provenait d'une frise, elle devrait avoir été jointe à un combat de Centaures ou d'Amazones, conjecture à laquelle nous amènent comme d'eux-mêmes les fragments des frises de Phigalie, avec le char des enfants de Latone, traîné par des cerfs. Cependant il ne faut pas omettre les deux colonnes devant lesquelles est placé le char aux griffons. Elles paraissent indiquer une entrée, et probablement ce n'est pas celle d'un édifice qu'il eût été facile d'indiquer par une légère addition, mais plutôt peut-être celle d'une enceinte environnée de murs. Nous savons du temple d'Hécate à Egine qu'il était

(1) Pausan. IX, 27, 2.

(2) Ad. v. 575, νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι. La fable elle-même, au v. 698. Les Orphiques appellent l'être qui sort de l'œuf avec des ailes d'or, *Phanès* et *Erikepaïos* : Hermias in Phædr. p. 137. Orph. Hymn. VI.

placé dans l'intérieur d'une cour (1). On sait aussi de quelle manière les dieux ont coutume de sortir de leurs temples et d'y entrer. Qui nous empêche donc de nous représenter Hécate, au moment où, sortant de son temple, elle est montée sur son char pour se mettre en chemin?

Car on voit clairement qu'elle monte sur son char, et qu'elle n'en descend point, à l'attitude de son fils, qui, saisissant avec la main droite la rampe du char, le pied droit déjà levé, est sur le point de s'élancer, en repoussant la terre du pied gauche, et se fait un appui en posant la main sur un des côtés du char. Ces petits chars n'étaient pas faits pour contenir deux personnes; c'est pourquoi les artistes devaient s'y prendre comme ils pouvaient, quand l'objet même exigeait une exception : et sur notre monument, aussi-bien que sur celui de Phigalie, et sur le vase de victoire par lequel Millingen ouvre la collection de sir Coghil, l'on voit avec quelle adresse ils cherchaient à dissimuler la disproportion de l'espace, en introduisant un mouvement et un acte instantané ; car il aurait été mal à propos de représenter les deux personnes dans le cours du trajet. Quant à la simplicité de la forme du char, celui qui se trouve parmi les vases de Dubois-Maisonneuve, pl. 48-9, mérite particulièrement d'être comparé au nôtre.

Pour ce qui concerne le caractère de la représentation, il faut surtout remarquer la majesté calme avec laquelle la déesse retient l'attelage, et s'avance paisiblement. Les rênes ne sont pas rendues, comme il arrive souvent dans des dessins et des ouvrages plastiques, où des objets semblables, même des siéges de personnes assises, ne sont point exprimés; ou peut-être l'artiste avait-il dans l'esprit ces animaux conduits par la seule volonté divine, comme Eschyle le dit de l'animal ailé que monte Océan (2). Toutefois il se pourrait aussi que des rênes formées d'un fil d'argent ou d'un fil de fer, eussent été jadis adaptées au monument, ou, ce qui paraît plus probable, qu'elles eussent été indiquées par la peinture.

(1) Pausan. II, 30, 2, τοῦ περιβόλου δὲ ἐντὸς ναός ἐστι.

(2) Prometh. 294, τὸν πτερυγωκῆ τὸν δ' οἰωνὸν γνωμῃ στομίων ἄτερ εὐθυνων.

Le griffon décèle une force prodigieuse, surtout par le mouvement de sa queue fortement repliée sur elle-même, et par la manière dont il lève la jambe gauche, comme s'il voulait frapper le sol, impatient de se sentir encore retenu. Le visage de la déesse frappe par sa beauté naturelle. Sa mitre était probablement dorée; dans l'hymne homérique, Hécate est également appelée Λιπαροκρήδεμνος, épithète qui d'ailleurs est aussi donnée à Rhéa, dans ces mêmes hymnes, et à la Charis de Vulcain, dans l'Iliade. Quelquefois aussi une mitre d'or est donnée à Apollon. (1)

Le court *peplidion* de la déesse a, dans sa longueur et dans ses plis, quelque ressemblance avec le costume d'Ino Leucothea, de la villa Albani. Les indices de l'antiquité se marquent surtout dans l'attitude forcée de l'enfant, dans cette hardiesse d'abréger, et de ne représenter que l'un des griffons au lieu de tout l'attelage, et dans cette particularité d'avoir séparé le faon de la main de la déesse, afin qu'il fût complétement visible.

F. G. Welcker.

III. NUMISMATIQUE.

DU DÉMARÉTION.

(*Planche XIX des Monuments inédits publiés par l'Institut.*)

Instruits, par trois passages bien connus, de l'existence d'une monnaie sicilienne appelée Démarétion, les numismates s'étonnaient, non sans motif, de voir jusqu'à ce jour leurs recherches demeurées infructueuses. Le texte même des auteurs grecs semblait augmenter les incertitudes, et enlever désormais tout espoir de succès. Diodore raconte :

..... Οἱ δὲ Καρχηδόνιοι τῆς σωτηρίας παραδόξως τετευχότες, ταῦτά τε δώσειν προσεδέξαντο, καὶ στέφανον χρυσοῦν τῇ γυναικὶ τοῦ Γέλωνος Δαμαρέτῃ προσωμολόγησαν. Αὐτή γε δὲ ὑπ' αὐτῶν ἀξιωθεῖσα συνήργησε πλεῖστον εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς εἰρήνης. Καὶ στεφανωθεῖσα ὑπ' αὐτῶν ἑκατὸν ταλάντοις χρυσίου, νόμισμα ἐξέκοψε τὸ κληθὲν ἀπ' ἐκείνης Δαμαρέτιον· τοῦτο δὲ εἶχεν

(1) Alcée, dans Himer. or. XIV, 10.

Ἀττικὰς δραχμὰς δέκα· ἐκλήθη δὲ παρὰ τοῖς Σικελιώταις ἀπὸ τοῦ σταθμοῦ Πεντηκοντάλιτρον. (1)

Ce morceau nous apprend que les Carthaginois défaits, près d'Himera, par Gélon Ier, se trouvant, contre leur attente, protégés par la clémence du vainqueur, souscrivirent à toutes les conditions qu'il avait imposées, et promirent une couronne d'or à Démarète femme de Gélon. Celle-ci, à leur prière, avait été médiatrice de la paix, et, honorée par eux d'une couronne d'or de cent talents, frappa une monnaie appelée de son nom Démarétion; chaque pièce était de dix drachmes attiques, et se nommait en Sicile pentecontalitron, en raison de son poids.

Les deux autres documents sont, le premier d'Hésychius, qui dit seulement : Δημαρέτιον, νόμισμα ἐν Σικελίᾳ ὑπὸ Γέλωνος κοπὲν, ἐπιδούσης αὐτῷ Δημαρέτης τῆς γυναικὸς εἰς αὐτὸ τὸν κόσμον (2); c'est-à-dire : « Démarétion, pièce frappée en Sicile sous Gélon, Dé-« marète son épouse lui ayant donné ses bijoux afin d'en fa-« briquer une monnaie. » Le second est tiré de Pollux, qui, au sujet des monnaies d'or de Ptolémée, des Dariques, des Philippes, etc., dit : Ἡ Δημαρέτη Γέλωνος οὖσα γυνὴ κατὰ τὸν πρὸς Λίβυας πόλεμον ἀποροῦντος αὐτοῦ, τὸν κόσμον αἰτησαμένη παρὰ τῶν γυναικῶν, συγχωνεύσασα νόμισμα ἐκόψατο. « Démarète, femme de Gélon, « lorsque son époux, faisant la guerre aux Carthaginois, « eut besoin de subsides, demanda aux femmes (de Syra-« cuse) de lui remettre leurs bijoux, et en fit battre une mon-« naie. (3) »

Considérons ce que ces citations présentent de différent, et quelle est la confiance que mérite chacune d'elles.

Hésychius, grammairien du troisième siècle, très éloigné de l'époque où se passèrent les événements à la suite desquels le Démarétion fut frappé, ne dit rien qui soit matériellement en opposition avec Diodore, excepté qu'il rapporte l'origine de cette monnaie à une cause un peu différente; mais il n'est

(1) Diod. Sicul. lib. XI, c. 26. Pollux nous apprend que la livre sicilienne valait une obole éginétique; Onom. lib. IX, seg. 80.

(2) Hesych. verb. Δημαρετ.

(3) Pollux, Onom. lib. IX, seg. 86.

nullement démontré, par son texte, qu'il ait voulu parler d'une monnaie d'or; il dit seulement que le Démaretion fut frappé par Gélon lorsque sa femme lui livra ses bijoux afin de subvenir aux besoins de l'État.

Pollux, contemporain de Commode, considérait certainement le Démarétion comme une monnaie d'or, puisqu'il le cite à la suite des statères Créséides, des Alexandres et des grandes pièces d'or de Ptolémée et de Bérénice. Beaucoup de modernes ont adopté son opinion pour n'avoir pas assez étudié Diodore. En effet, si, comme certaines éditions le portent, on lit dans cet auteur.... στεφανωθεῖσα ὑπ' αὐτῶν ἑκατὸν ταλάντοις, χρυσοῦν νόμισμα ἐξέκοψε, il est évident que l'on partagera le sentiment de Pollux; mais les manuscrits suivis par Wesseling portent tous sans variation, ἑκατὸν ταλάντοις χρυσίου. Ce qui donne un sens tout différent, Démarète pouvant bien avoir reçu une couronne d'or de cent talents, et avoir avec cette somme frappé une monnaie d'argent. L'autorité de Diodore, historien sicilien, très fidèle dans tout ce qui regarde sa patrie, et plus rapproché du temps de Gélon, doit, sur cette matière, être d'un bien plus grand poids que celle de Pollux, et, par conséquent, suivie de préférence.

Nous allons maintenant chercher quel était le métal de cette monnaie, et si elle existe encore dans les collections numismatiques.

Le Démarétion ne pouvait être en or, car s'il eût été de ce métal et du poids de dix drachmes attiques, il aurait valu plus de cinquante livres de Sicile, et serait d'un module énorme, bien au-dessus des grands médaillons d'or des Ptolémées, d'Arsinoé et de Bérénice. D'ailleurs, à cette époque, Syracuse ne frappait aucune grande monnaie en or : celles de style ancien, contemporaines de Gélon, ne pèsent pas un demi-statère.

Il est donc impossible de supposer que le Démarétion ait été d'or. On ne peut pas non plus supposer qu'il fût de bronze; dans ce cas il n'aurait pas valu cinquante livres siciliennes ou oboles d'Egine. Il faut donc, nécessairement, admettre qu'il était d'argent, pesant dix drachmes attiques et équivalant à

cinquante livres siciliennes. On est encore forcé de convenir qu'il devait être du style grec ancien vulgairement nommé éginétique, en usage au temps de Gélon et de la bataille de Salamine.

Il ne faut pas supposer que le Démarétion ait porté l'image de Démarète, puisque, jusqu'à l'époque d'Alexandre aucun roi grec ne mit sa tête sur ses monnaies; on y voit seulement des noms, comme sur celles des premiers rois de Macédoine, de Procles, tyran de Naxos, et quelques autres. Mais les deux Denys de Sicile eux-mêmes n'osèrent pas s'arroger la prérogative de graver leur effigie sur leurs monnaies, car cette sorte de culte était réservée aux seules divinités.

Or, Hunter cite une médaille dont le cabinet de Vienne et celui de Paris possèdent chacun une répétition; voici sa description. (1)

Tête laurée de femme à droite, au milieu d'une sorte de nimbe; les cheveux plats et retroussés par-derrière; autour, quatre dauphins et la légende : ΣΥRΑΚΟΣΙΟΝ. (2)

℟. Figure virile, vêtue d'une robe, conduisant un quadrige au pas, de gauche à droite : une victoire vole au-dessus des chevaux et les couronne; à l'exergue, un lion courant de gauche à droite. Le poids de cette médaille est précisément de dix drachmes attiques en calculant sur le poids du tétradrachme d'Athènes. Tous les autres grands médaillons de Syracuse de style plus récent ont le même poids, et l'on comprend facilement comment une telle monnaie valait 50 oboles éginétiques, ou 50 livres siciliennes.

La tête de femme représentée sur le médaillon que nous avons décrit sera, si l'on veut, celle d'Aréthuse ou de Proserpine, que les médailles de Syracuse offrent souvent avec leurs nom; mais on observera ici la couronne de laurier, qui n'est jamais donnée aux têtes de femme sur les monnaies syracusaines.

Cette couronne rappelle sans effort celle que les Carthagi-

(1) Planche XIX, n° 1.

(2) Le collier est composé de perles, dont celle du milieu est beaucoup plus grosse que les autres.

nois décernèrent à Démarète; tout observateur impartial en sera frappé. Aucun médaillon d'un style plus récent ne porte cette tête *laurée*, quoiqu'on la retrouve environnée de poissons; le nimbe est aussi particulier à celle-ci. La légende avec le rho écrit comme l'R des Latins, et l'omicron pour l'oméga attesteraient encore l'antiquité du médaillon, si elle n'était pas déjà suffisamment démontrée par le travail et le caractère archaïque.

Au revers se voit le quadrige, type commun à Syracuse et à beaucoup de villes siciliennes où l'on dressait des coursiers pour les grands jeux de la Grèce. Le cocher est vêtu d'une robe comme on le remarque constamment sur les monuments grecs; à l'exergue, un lion courant ainsi que sur une médaille de style ancien des Léontins. Un tel symbole ne s'explique pas facilement, à moins qu'on ne le considère comme celui de l'Afrique, puisque les Lybiens le plaçaient sur leurs médailles.

Entre le Démarétion et les pentecontalitrons d'un travail récent, on observe une lacune considérable, car ceux de transition manquent, et l'on arrive, sans intermédiaire, de la fabrique ancienne à celle des plus beaux temps. Ne doit-on pas supposer que depuis Gélon jusqu'à une époque assez éloignée de lui on ne frappa plus de médailles comme le Démarétion, et que l'on en reprit l'usage vers le règne de Denys l'ancien? Mais dans ces belles monnaies, qui font l'admiration des savans et des graveurs, ce n'est plus le Démarétion que nous voyons, c'est une sorte de restitution comme les Romains en firent si fréquemment. Les médaillons (1) ont tous un quadrige pour revers; ΑΘΛΑ est inscrit sous les armes à l'exergue, et se lit toutes les fois que le flan est assez étendu. Les têtes offrent deux variétés : les unes sont couronnées de roseaux et le mot ΕΥΑΙΝΕ se trouve gravé au-dessous; les autres ont les cheveux retenus dans le reticulum et portent ΚΙΜ ou ΚΙΜΩΝ écrit tantôt sur le bandeau de leur coiffure, tantôt sur le dauphin nageant en bas. Quels sont ces noms? sont ils de magistrats ou de graveurs? j'inclinerais volontiers pour cette dernière opi-

(1) Planche XIX, nos 2 et 3.

nion, puisqu'ils sont tracés en caractères trop fins, et placés d'une manière trop accessoire pour être des noms d'éponymes. Syracuse nous offre encore l'exemple du nom Euclio, gravé dans les replis de la mitre d'une femme; nous voyons aussi, sur une médaille de Cydonia de Crète, le nom de l'artiste écrit en petits caractères : ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. A Métaponte, Apollon, Aristippus (1), sont gravés sous le buste de Bacchus et sous celui d'une femme. A Catane, les mêmes initiales ΕΥΑΙΝΕ, sur un petit tableau porté par la Victoire au-dessus d'un quadrige. (2)

Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'à l'exergue du revers des pentecontalitrons le mot ΑΘΛΑ n'est que l'explication des armures d'hoplite composées du casque, du bouclier, de la cuirasse et des cnémides, récompenses que l'on décernait aux vainqueurs des courses. On doit remarquer que l'exergue des pentecontalitrons du beau temps est rempli de signes de victoire comme celui du Démarétion, si notre conjecture au sujet du lion paraît fondée. Dans ces mêmes médaillons, le cocher tient de la main gauche les rênes qui partent directement de la bouche des chevaux du côté droit, tandis que du côté gauche elles passent devant tous les poitrails, depuis le cheval de droite jusqu'à celui de gauche. Ce singulier harnachement se motive en imaginant que le stade se doublait en tournant à gauche puisque les rênes étaient tenues de ce côté, et qu'elles étaient disposées de manière à faciliter au cocher le moyen de serrer la borne. Aussi voit-on le conducteur, penché en avant, frapper avec sa baguette le cheval de droite et retenir la main afin d'exécuter ce mouvement de conversion subite; les chevaux les plus voisins du tournant sont dans une pose con-

(1) Les initiales ΑΠΟΛ, ΑΠΟΛΛΩΝ, sont probablement celles du nom Apollonius.

(2) Cet exemple, quoique fréquent, ne prouve pas néanmoins d'une manière positive que l'on ne puisse confondre les noms de graveurs et d'éponymes, le plus souvent abrégés, comme dans ΕΥΑΙΝΕ, ΕΥΚΛΕΙ, ΚΙΜ, ΠΑΡΜΕ, les noms syracusains laissent même de l'incertitude sur leurs terminaisons; Velia nous offre aussi de grandes variétés; le nom ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ est caché sous le cimier d'un casque de Minerve, et les grandes initiales ΦΙ se trouvent gravées au champ du revers : est-ce le même nom de chaque côté?

trainte, et arrêtés sur leurs jarrets tandis que ceux de droite, excités par la baguette, se portent en avant pour achever cette évolution. Cette heureuse idée a permis au graveur de faire apercevoir tous les coursiers sans manquer aux lois de la perspective, et de leur donner en même temps un mouvement gracieux et varié.

Un peu avant la domination romaine, Hiéron II voulut, en mémoire de ses aïeux, frapper des pentecontalitrons à son effigie; il ne changea que la tête et conserva le revers; seulement la fabrique en est moins belle, et l'exécution moins grandiose. (1)

Les observations que je viens de présenter sur les médaillons de Syracuse m'obligent de donner quelques éclaircissemens sur une monnaie du même poids existant à la Bibliothéque du Roi, et attribuée à Agrigente. Sa description est:

ΑΚΡΑΓΑΣ. Figure virile nue, avec une légère draperie flottant sur ses épaules, conduisant un quadrige au galop à gauche. Au-dessus, aigle volant et portant un serpent roulé autour de lui; à l'exergue, crabe renversé.

℞. Deux aigles dévorant un lièvre; dans le champ, une sauterelle.

L'authenticité de ce médaillon semble fort suspecte: 1°. son exécution, sa tranche et son aspect général inspirent des doutes; 2°. plusieurs fautes s'y font remarquer. Le cocher est nu contre l'usage constant des médailles antiques représentant de semblables sujets; on ne voit point de crabe renversé sur les médailles d'Agrigente, dont la légende ordinaire est ΑΚΡΑΓΑΝΤΟΣ ou ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΝ, et non ΑΚΡΑΓΑΣ, à moins que le type ne représente le fleuve Acragas. L'aigle volant et le serpent autour de lui n'ont rien de commun avec une course de chevaux.

Les animaux du revers sont d'un mauvais travail, qui ne ressemble point à celui des petits médaillons d'Agrigente avec le même type. La sauterelle se trouve là sans raison apparente, car l'on ne voit ni épi ni plante qui puisse la motiver. Ses di-

(1) Planche XIX, n° 4.

mensions par rapport aux aigles sont ridicules. On désignerait facilement les prototypes d'où l'auteur de ce médaillon a tiré ses figures et ses symboles. Le cocher est pris du génie ailé et nu qui conduit un quadrige sur un tétradrachme de Syracuse; seulement ici, en supprimant ses ailes, on lui a retranché sa divinité, sans songer qu'il ne pouvait dès-lors rester nu. Les chevaux sont imités d'un autre tétradrachme de Syracuse ou l'on voit la tête de Proserpine les cheveux flottants en arrière. L'aigle est empruntée à deux médailles de Gélas; le serpent est un embellissement créé par le graveur (1); le crabe à l'exergue est tiré de plusieurs médailles de Catane. Au revers, les aigles et le lièvre sont pris de médaillons plus petits et plus anciens d'Agrigente; la sauterelle, des monnaies de Métaponte. Réfléchissons encore que les deux faces de ce médaillon ne sont que deux types de revers siciliens accolés, et sans hésiter davantage nous laisserons à Syracuse, seulement, l'honneur d'avoir fabriqué les plus belles et les plus grandes médailles de l'antiquité.

Duc de Luynes.

IV. MONUMENTS DÉCRITS PAR LES POÈTES.

A M. PANOFKA.

Monsieur,

Vous m'avez fait sentir le premier que l'étude de l'antiquité figurée était le plus sûr auxiliaire des recherches philologiques, que l'histoire lui devait bien des révélations, et que la philosophie lui emprunterait peut-être quelques lumières. Sous vos auspices, et encouragé par votre bienveillante amitié, j'ai pensé que cette science m'offrirait moins d'ob-

(1) L'idée de l'aigle entouré du serpent est peut-être un plagiat d'un bronze de Crotone au revers de la tête d'Hercule. Dans les deux médailles de Gélas, l'aigle vole devant le char et au-dessus des chevaux; il est là comme symbole de vitesse et de la protection céleste. Mais que signifie sur le médaillon prétendu agrigentin ce mauvais augure et cette idée compliquée du serpent roulé autour de l'aigle? Un tel entassement n'est pas assurément dans le caractère ni le sentiment des artistes anciens.

stacles, et que mes premiers pas seraient moins incertains, dirigés par un tel guide. Je m'estimerais heureux si cet essai n'en paraissait pas trop indigne, et s'il pouvait, en obtenant votre suffrage, mériter l'indulgence des lecteurs de vos Annales.

Si l'intelligence des vases peints a pu servir à expliquer les intentions de la poésie et à résoudre les énigmes des textes, pourquoi ne trouverait-on pas dans les textes mêmes des notions utiles sur les monuments de l'art? On regarde généralement les descriptions poétiques d'armes, de vases, de meubles ou d'édifices, comme des ouvrages de pure imagination : c'est juger l'antiquité à travers le prisme des temps modernes, et confondre les siècles d'imitation, avec les époques où la littérature est toujours l'expression d'une pensée originale. Cette littérature est vraie, elle est même historique, car elle ne copie que la nature et la société. Les premiers chants ont été les premières histoires : or, si l'épopée homérique a représenté fidèlement les mœurs des rois et des héros, avec les incidents de leur vie aventureuse, n'est-il pas naturel de penser que les véritables traits de l'art naissant s'y conservent à côté des peintures locales et des fables populaires? On sent en effet, dans ces descriptions, à la fraîcheur des détails et à l'harmonie de l'ensemble, que les monuments qui y revivent ne furent point des combinaisons fantastiques; on sent que l'art pourrait ranimer ces tableaux conservés à la postérité par le génie de la poésie; n'en doutons pas : le chantre de ces vieilles annales a eu sous les yeux ce qu'il dépeint, ou du moins il n'a créé qu'en imitant la réalité, et ses portraits ont eu des modèles. L'exactitude des détails n'est point particulière à Homère; tous les poètes des beaux temps de la littérature grecque ont comme lui cette naïveté d'images qui est le reflet de la nature. Mais quand l'érudition a découvert dans les souvenirs poétiques les traces d'un monument qui exista réellement, elle n'est point satisfaite encore. Bientôt appelant à son secours le génie de l'artiste, elle cherche à recomposer sur la description du poète ce qu'il a vu, senti et admiré; et si elle n'y réussit pas toujours, ses fautes mêmes l'instruisent. C'est ainsi que les essais de res-

titutions, déjà connus du monde savant, peuvent encourager à de nouvelles tentatives : on nous pardonnera de nous être laissé séduire à cet exemple. En évitant d'aborder des difficultés trop élevées, nous n'aurons point à craindre de débuter par de graves erreurs. De plusieurs explications dont les poètes grecs ont fourni le texte, et auxquelles ces réflexions doivent servir d'introduction, nous ne donnerons aujourd'hui que la première. Elle a pour objet de fixer le sens des figures d'un *vase champêtre* décrit par Théocrite dans sa première idylle; les vers grecs, mis au bas de notre traduction, feront mieux apprécier la leçon que nous avons suivie. Nous désirons, sans l'espérer, que le crayon de quelque habile artiste reproduise, s'il est possible, sous leurs traits originaux, les scènes dont ce commentaire aura peut-être fixé les éléments.

(1) « Si tu veux chanter, comme tu chantas un jour, pour dis-
« puter le prix au lybien Chromis, je te donnerai une chèvre
« qui a porté deux petits; tu pourras la traire trois fois, et,

(1) Théocrit. Idyll. v. 23-61 ed. Boissonad.

Αἰ δὲ κ'ἀείσης,
Ως ποκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ᾆσας ἐρίσδων,
Αἶγα τέ τοι δώσω διδυματόκον ἐς τρὶς ἀμέλξαι,
Α, δύ' ἔχοισ' ἐρίφως, ποταμέλξεται ἐς δύο πέλλας;
Καὶ βαθὺ κισσύβιον, κεκλυσμένον ἀδέϊ καρῷ,
Αμφῶες, νεοτευχὲς, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.
Τῶ περὶ μὲν χείλη μαρύεται ὑψόθι κισσὸς,
Κισσὸς ἑλιχρύσῳ κεκονισμένος· ἁ δὲ κατ' αὐτὸν
Καρπῷ ἕλιξ εἱλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι.
Εντοσθεν δὲ γυνὰ, τὶ θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται,
Ασκητὰ πέπλῳ τε καὶ ἄμπυκι· πὰρ δέ οἱ ἄνδρες,
Καλὸν ἐθειράσδοντες, ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος
Νεικείουσ' ἐπέεσσι· Ταδ' οὐ φρενὸς ἅπτεται αὐτᾶς.
Αλλ' ὀκὰ μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γελεῦσα,
Αλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥίπτει νόον· Οἱ δ' ὑπ' ἔρωτος
Δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίσδοντι.
Τοῖς δὲ μέτα γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται
Λεπρὰς, ἐφ' ᾇ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἕλκει
Ο πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερὸν ἀνδρὶ ἐοικώς.

« quoiqu'elle ait deux chevreaux, elle remplira pour toi deux « vases à lait, et un profond cissybion enduit du miel le plus « doux ; garni de deux anses, il sort des mains de l'ouvrier et « sent encore le ciseau. Autour des lèvres du vase se déroule un « lierre diapré de l'hélicryse, dont le fruit doré orne les contours « de la guirlande; en *dedans de la bordure*, est gravée l'image « d'une femme, chef-d'œuvre des dieux, dont un voile et un « bandeau composent la parure. Auprès d'elle, deux hommes, « à la chevelure élégante, s'adressent tour à tour des propos « injurieux; mais son cœur n'en est point ému. Tantôt elle re- « garde l'un en souriant, tantôt elle tourne vers l'autre sa « pensée, tandis que les yeux enflammés, ils se tourmentent en « vain.

« Après cette scène, l'artiste a gravé un vieux pêcheur et un « rocher escarpé, près duquel on voit le vieillard traîner un « filet immense, qu'il va lancer et qui semble lui coûter de pé- « nibles efforts. On dirait qu'il emploie à cette pêche toute la

Φαίης κεν γυίων νὶν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν,
Ωδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἶνες,
Καὶ πολιῷ περ ἐόντι· Τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἅϐας.
Τυτθὸν δ' ὅσσον ἄπωθεν ἁλιτρύτοιο γέροντος
Πυρναίαις ϛαφυλαῖσι καλὸν βέϐριθεν ἁλωα·
Τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἱμασιαῖσι φυλάσσει
Ημενος· ἀμφὶ δέ μιν δύ' ἀλώπεκες. Ἁμὲν ἀν' ὄρχως
Φοιτῆ, σινομένα τὰν τρώξιμον· ἁδ' ἐπὶ πήραν
Πάντα δόλον τεύχοισα, τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνήσειν
Φατὶ, πρὶν ἢ ἀκράτιϛον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξῃ.
Αὐτὰρ ὅγ' ἀνθερίκεσσι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήκαν,
Σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δέ οἱ οὔτε τι πήρας,
Οὔτε φυτῶν τοσσῆνον, ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ.
Παντᾶ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος,
Αἰολικόν τι θάημα· τέρας κέ τυ θυμὸν ἀτύξαι.
Τῶ μὲν ἐγὼ πορθμεῖ Καλυδωνίῳ αἶγά τ' ἔδωκα
Ωνον, καὶ τυρόεντα μέγαν λευκοῖο γάλακτος·
Οὐδέ τι πω ποτὶ χεῖλος ἐμὸν θίγεν, ἀλλ' ἔτι κεῖται
Αχραντον. Τῷ κέν τυ μάλα πρόφρων ἀρεσαίμαν,
Αἴκα μοι τὺ φίλος τὸν ἐφίμερον ὕμνον ἀείσῃς.

« force de ses membres, tant ses veines gonflées ressortent sur « son cou! malgré les cheveux blancs qui couvrent sa tête, il « conserve encore toute la vigueur de la jeunesse.

« Tout près de ce vieillard, dont la vie a été battue par les « tempêtes, une vigne féconde se courbe sous le poids des » grappes mûries; un jeune enfant la garde, assis auprès d'une « haie d'épines. Autour de lui sont deux renards: l'un parcourt « les sillons, fourrageant le raisin, l'autre tourne contre la « besace de l'enfant toute l'adresse de ses ruses, et se promet « bien de ne le quitter qu'après l'avoir mis à sec, et l'avoir affamé.

« Celui-ci, tout occupé de tresser une jolie cage à cigales, « avec des épis qu'il entrelace de jonc, ne s'inquiète ni de la « besace, ni des raisins autant que du tissu qui le charme.

« Tout autour du dépas s'étend un acanthe flexible, ouvrage « de l'art éolien; on ne pourrait le voir sans l'admirer. Pour « obtenir ce vase, j'ai donné au nocher de Calydon une chèvre « et un gros fromage de lait blanc; il n'a point approché de « mes lèvres et je le garde encore intact. Mais je te le don- « nerai de grand cœur, si tu veux me chanter l'hymne qui m'a « charmé. »

Le poète a désigné ce vase rustique par les deux noms de *cissybion* et de *dépas :* le premier est un mot générique qui désigne toute espèce de vase couronné de lierre (1); il semble donc avoir été employé ici poétiquement : ce qui le prouve encore, c'est que le cyssibion n'a qu'une anse, tandis que le dépas en a deux (2), comme celui dont parle Théocrite. (ἀμφῶες).

Il s'agit de déterminer la place qu'occupaient les sujets gravés sur ce monument : le mot ἔντοσθεν, mal expliqué, paraît avoir induit en erreur tous ceux qui ont traduit ces vers, et le scholiaste lui-même. Le sens veut-il, comme ils l'ont entendu, que l'intérieur du vase ait reçu ces ornements? Je ne crois pas que sa profondeur (βαθὺ κισσύβιον) permette de le supposer; et d'ailleurs on n'a pas d'exemple que l'intérieur d'un vase soit

(1) Panofka, Recherches sur les véritables noms des vases grecs, et leurs usages, p. 31.

(2) *Ibid.*, p. 22, 23.

chargé de figures en relief, tandis que l'extérieur n'aurait aucune décoration : les plus simples notions d'art conduisent à une conclusion opposée.

Souvenons-nous que les lèvres du vase sont bordées d'une guirlande de lierre, diaprée d'hélicryse, et que tout autour, vers le pied, règne un cordon d'acanthe flexible; ces deux guirlandes forment le cadre des sujets qui y sont renfermés, qui se trouvent en dedans (ἔντοσθεν). Mais comment les disposer? Trois scènes les composent, et le vase, orné de deux anses, n'offre que deux faces où elles puissent être réparties. Suppléer d'imagination au silence du poète, ne serait pas sans inconvénient; mais, à défaut de notions précises, il est possible encore de trouver quelques indices dans la valeur des expressions et dans la nature des sujets.

La coquette qui, placée entre deux amants, sourit tour à tour à chacun d'eux, forme évidemment avec ces jeunes hommes le groupe principal: il occupera l'un des côtés du dépas; l'autre sera rempli par les deux groupes qui nous restent et qui n'ont pas la même importance, par le pêcheur avec son rocher et son filet, et par l'enfant qu'entourent les deux renards. Le texte semble en effet indiquer entre le sujet des amants et celui du pêcheur une certaine distance : *après cette scène*, dit le poète (τοῖς δὲ μέτα); il a voulu au contraire indiquer plus de proximité entre le pêcheur et le jeune gardien de la vigne, par ces mots : *tout près du vieillard* (τύτθον δ' ὅσσον).

En réunissant ces deux sujets sur un seul côté du dépas, il ne faudrait donc conserver entre eux qu'un léger intervalle : pour que l'exécution en fût naturelle; peut-être conviendrait-il de les disposer dans l'ordre suivant. Près d'une anse, on placerait le rocher, et en face du rocher le vieillard traînant son filet qu'il va lancer dans les flots. La mer, qui semble une partie nécessaire de ce tableau, n'y est point représentée : pour rendre compte de cette omission, nous supposerons qu'elle vient derrière le rocher battre le rivage; et elle se trouvera ainsi naturellement dérobée aux regards. Vers l'anse opposée, la haie auprès de laquelle est assis le jeune enfant formerait, dans l'autre sujet, le pendant du rocher; un des renards raserait

la haie pour surprendre la besace suspendue sur le dos du gardien insouciant, tandis que de l'autre côté du même gardien, le second renard ravagerait la vigne, qui terminerait le tableau du vieillard.

Pour exécuter ces sujets gracieux, l'artiste ne serait pas sans ressource, et l'antiquité figurée lui fournirait plus d'un modèle à imiter. On voit au cabinet de M. le comte de Pourtalès un vase dont la face principale représente une femme entre deux éphèbes, et au-dessus une lionne entre deux sangliers, selon l'usage des artistes grecs, qui aimaient à figurer par des symboles d'animaux la même idée qu'exprimaient leurs personnages. Ces allégories sont fréquentes dans les monuments (1), et les poètes en contiennent de nombreux exemples. On pourrait consulter encore avec fruit d'Hancarville (T. I, pl. 18), qui donne une femme assise, entre deux éphèbes, ainsi qu'un vase publié par Tischbein (vases d'Hamilton, T. I, pl. 42), où se voit une femme entre deux guerriers, et au-dessus une truie entre deux lions.

Ces détails nous paraissent assez précis pour diriger l'exécution matérielle; mais c'est dans la pensée du poète qu'il faudrait chercher l'inspiration qui avait produit la composition antique; le secret est de la faire revivre, et là gît toute la difficulté.

L'auteur du monument n'aurait-il pas voulu faire une satyre ingénieuse de la vanité des désirs de l'homme et de ses efforts pour s'assurer la possession du bonheur qu'il envie? Une des faces du vase exprimerait alors le côté moral de la pensée, l'autre le côté physique et matériel.

Voyez avec quelle ardeur, l'œil enflammé, le geste rapide, deux rivaux se disputent le cœur d'une jeune beauté! La passion n'y est-elle pas rendue dans toute son énergie, personnifiée, dans la vivacité de la jeunesse, et dans le sentiment qui donne les émotions les plus douces et les plus puissantes? Mais c'est en vain que les amants s'agitent auprès de la coquette : insensible à leurs feux, elle semble prendre plaisir à irriter leur

(1) Idée que M. le duc de Luynes a le mérite d'avoir développée le premier. (Ann. de l'Inst., 1829, p. 280, 281.)

amour, pour jouir ensuite de leur désespoir. Voilà pour la vie morale, pour la vie du cœur, la vanité de nos désirs sentie et peinte avec un rare bonheur.

Tournez le vase; ce n'est plus une scène de la vie intérieure : l'homme lutte pour ses besoins; il est aux prises avec la fortune. Nous voyons encore ici figurées, dans la vie industrielle, cette agitation sans succès, ces efforts sans récompense. Cette pensée est exprimée par deux scènes empruntées aux deux principaux états qui signalent le début de l'homme dans la civilisation; il est en effet agriculteur ou chasseur, mais chasseur, ici de gibier, là de poisson. Les détails montrent d'un côté, dans la misère du vieux pêcheur et dans sa vieillesse vigoureuse encore, la faiblesse de l'homme contre la nature; et de l'autre, dans l'incurie du jeune enfant, les dangers auxquels il est exposé même au sein de la possession.

Léon Faucher.

V. VASES PEINTS.

SOPRA IL DIPINTO D'UN VASO FITTILE RAPPRESENTANTE IL RATTO DEL PALLADIO.

TRADOTTO DAL TEDESCO. (1)

(*Tavola d' aggiunta* 1830. D.)

Il disegno che noi poniamo in luce è tolto dal dipinto di un vaso fittile che dicesi trovato nel circondario di Cuma. Sulla base, da semplice listello formata, s'innalza d' un piede o circa questo vaso, allargandosi alquanto nel ventre, finchè, tornando a restringersi, si congiunge al collo anzi lunghetto che nò, al quale due manichi si attaccano di elegante forma. L'argilla non n'è sì leggiera e fina, nè la vernice sì lucente, come ne' bei vasi di Nola d' ordinario s'incontra; ma in ciò più si accosta a quelle che ci provengono dagli scavi di S.-Agata de' Goti. Le figure son disegnate con più di rozzezza che d'eleganza, e nello stile non appare quel bello, che si mostra nel vaso da noi recentemente pubblicato col titolo : L'*Eroe in traccia di sua*

(1) Dall'autore medesimo.

sposa (1). Alcuni tocchi di colore bianco e giallo, come non di rado in altri vasi avvien d'incontrare, abbelliscono negli ornati e nelle altre cose accessorie il disegno lineare sopra fondo rosso : e sebbene accadesse anchè a questo vaso d'esser trovato in più frammenti diviso e rotto, nondimeno potè essere cosi felicemente restituito che tolti due soli pezzetti che mancano nella parte postica, senza danno delle cose dipinte, tutto è a meraviglia ricollocato al suo posto.

Il quadro del cui argomento ci facciamo a dare spiegazione è delineato sul davanti del vaso; ne' lati al di sotto de' manichi si veggono ornamenti bellissimi di fiori architettonicamente disposti, e sul di dietro v' ha due di quelle figure comuni d' uomini che stanno nel mantello avvolti sino al mento; d'altri ornamenti non v' ha che due liste a onde di mare ed altra guida di fiori a color bianco e giallo.

Nel mezzo del quadro stà un basamento di tre gradini sopra il quale una colonna scannellata s' innalza, che, dipinta a giallo e bianco, ha in cima un capitello d' ordine ionico : sul più alto del basamento è seduta una donna, la quale premendo col piè dritto il più basso gradino, e col sinistro il gradino mezzano, tiene con ambe le mani un' urna ad un sol manico, poggiandola sul ginocchio da manca. I soliti colori, bianco e giallo, furono usati a decorare anchè l' urna e la scalea; ma il tempo e la frattura li fecero in quest' ultima quasi del tutto svanire. La donna ha neri capelli e tagliati cortamente in segno di mestizia; una tunica stretta e senza pieghe, quasi fosse di pelle o d' un tessuto di crini, la veste, e il manto dalle anche sino ai piè nudi la ricopre. Questa figura s' è bella nel motivo, è ben più negligentemente disegnata dell' altre.

Alle spalle dell' afflitta donna tutta immersa nel suo dolore, stà un uomo imberbe, vestito di corta clamide affibbiata sopra la manca spalla e ricoperto del pileo ovale, comme in più monumenti i Dioscuri ed altri eroi celo mostrano; il piè calza breve coturno e intorno alla coscia dritta s' aggira un' armilla di circelli; un eguale ornamento gli cinge il corpo scendendo

(1) In tedesco die *Brautschau*, Berlino, 1825. Ambidue i vasi portati a Berlino dal conte d'Ingenheim si trovano adesso nella collezione del Rè.

dall'omero sinistro sino all'anca destra, e qualche abbellimento consimile si vede ancor negli stivaletti : l'inferiore estremità del pileo ed i sopradetti circelli sono dipinti a giallo e bianco, che fa rassomigliare di molto quest'ultimi all'ambra. L'eroe tiene nell'alzata destra una benda ripiegata a guisa di cappio, di cui l'un lembo pende libero, e l'altro, a cui s'attacca una foggia di fermaglio, è stretto nel pugno sinistro; l'occhio di lui non si appunta al sepolcro, ma intende a riguardare altra figura di donna, che, mossa da maggior distanza, s'avanza verso di lui alla vista del cenno ch'egli le fà con l'alzata benda in atto convenuto.

Quest'ultima donna ha biondi i capelli ornati di bianco e giallo, e ricinti, ma corti, siccome l'altra del sepolcro; sopra lunga e ricca tunica, che discende sino a toccare il piè calzato, porta il manto, e stringe colla destra, ed a se davanti solleva verticalmente un arnese, il quale, in forma di semplice bastoncello, dove nel pugno di lei s'interna, ha nell'estremità ch'è volta in alto, una specie d'ingegno da chiave, da cui dipendono due fila di perle terminanti in fiocchi; colla stanca mano tien sollevato il palladio. Il di lei guardo s'indirizza all'eroe ed a lui sembra far cenno di risposta coll'arnese che impugna nella destra.

Il palladio è una statuetta di legno, *Xoanon*, rappresentante una figura donnesca, la quale, vestita di lunga tunica, stretta dal cinto ne' fianchi, sorge sovra base quadrata. Coperto il capo dell'elmo, imbraccia alla sinistra uno scudo di forma rotonda, mentre colla destra brandisce una lancia, volgendone in se minacciosamente la punta. E tale si vede costantemente il palladio ancor sulle gemme e sulle monete, senza mai un esempio che confermi il detto d'Apollodoro (3. 12.ª cum notis Heynii) e d'altri che vogliono il palladio coll'emblema della conocchia.

Queste sono le tre figure che formano il soggetto istorico del nostro vaso; resta ora a vedersi chi desse sieno ed a quale avvenimento si debbano rapportare così atteggiate.

Il palladio, che la donna in piedi solleva colla mano, richiama quì principalmente l'attenzione, e dee servir come di

chiave per lo scioglimento della questione. Imperciocchè il *Xoanon* caduto dal cielo è chiaramente caratterizzato e può dirsi meglio che in qualunque altro monumento; della cui favolosa storia non riporteremo se non quel tanto che si rende necessario per la nostra questione.

Ilo, nel fondar Ilio, propugnacolo di Troja, avendo pregato Giove perchè gli desse un segno di sua approvazione, la seguente mattina trovò innanzi la sua tenda il palladio; per cui quel rè gli eresse espressamente un sacrario, e ne surse la generale credenza, che la città non verria giammai espugnata se quell' immagine non fosse dal suo posto rimossa. Il qual ultimo fatto essendo poi accaduto, variano di molto e poeti e mitografi nel narrarcene i particolari. V' ha taluno che il descrive assolutamente come un rapimento. Ulisse e Diomede avendo di notte scalate le mura, e insinuatisi nascosamente nella cittadella, forzarono la porta del tempio e ne rapirono l'immagine, recandosela al campo dè' Greci (cf. Conon Narrat. 34). Così vediamo rappresentato nel bel bassorilievo del palazzo Spada in Roma, dove Ulisse, sguainata la spada, fà d'ascolta alla porta del tempio, in cui è già per forza penetrato Diomede e n' esce coll'idolo in mano. Sovra gemme pur anco si rinviene così riportato il fatto, e talora colla aggiunta di una donna, da credersi evidentemente alcuna sacerdotessa che si prova d' opporsi alla violenza (1). E in altri monumenti s' incontra di più la guardiana distesa morta sulla soglia del tempio (2). Nel nostro vaso per altro la pittura ci mostra ad evidenza più una clandestina e concertata consigna che un rapimento consumato a forza aperta: nè, a quel che pare, si ha antica testimonianza che per tal modo ne racconti l'accaduto. Ma tiriamo innanzi.

Le lunghezze della guerra avean rese le cose di Troja sempre più difficili, e già s' eran manifestati nell' interno discordi pareri; che chi parteggiava per la pace, chi per la guerra. Alla testa di que' della pace s'eran posti Antenore ed Enea, prodi guerrieri ed eroi, e principi di sangue reale. Primeggia-

(1) Millin: *l'Enlèvement du Palladium*, Paris, 1812.

(2) Levezow: *Ueber den Raub der Palladium*, fig. 4, §. 7, 10. Braunschweig, 1801.

vano tra quei della guerra Priamo co' restanti suoi figli, che ricusarono di restituir Elena co' tesori insiememente rapiti. Infrattanto si diè mano a finte pratiche e simulate trattative co' greci ambasciadori per mandar le cose alla lunga, e fra questi maneggi Antenore palesò il secreto, che cioè Troja non cadrebbe in mano de' nemici finchè il palladio si stesse fra le sue mura. Per lo che gl' inviati, Ulisse e Diomede, si adoperarono per quanto era in loro potere per indurre Antenore a farli ricchi di quella preda da cui pendevano i destini di Troja. E così accadde che Antenore, venuto furtivamente nel santuario di Minerva, costrinse con promesse e minacce la *sacerdotessa Theano* (la quale, secondo Omero, Il., 6, 292, era moglie d'Antenore) a concedergli di toglier seco il palladio, il quale consegnò ad Ulisse e Diomede, che al campo greco il mandarono. Così *Dictys* di Creta (5. 5. 6. 8.) ci narra l' evento del fatale simulacro.

Ma se facciamo l' applicazione di questo racconto col dipinto del nostro vaso, ci accorgeremo di leggieri che non basta a spiegarne il soggetto rappresentatovi, e che dovette di necessità esistere ancora altro racconto di questo fatto : imperciocchè si rileva chiaramente nel nostro disegno non essere Antenore cui la sacerdotessa consegna la statuetta, ma alcun altro de' Greci co' quali ella stessa aveva occulti maneggi senza altrui intervento. Ma quì sorge novello imbarazzo dal non conoscere qual fosse la causa che indusse la Theano a sì grave eccesso. Intanto riandando i luoghi addotti di *Dictys* ci vien fatto palese che Diomede ed Ulisse, essendo ambasciadori de' Greci per concordare la pace, goderono ospitalità presso Antenore, dove si rendeva facile un avvicinamento, e un segreto accordo anchè con Theano moglie d'Antenore. E Suidas (voc. παλλάδιον) narrandoci la consegna che la suddetta Theano facea dell' immagine effettivamente ai Greci, sembra averne tratta la notizia da antica sorgente.

Nel nostro disegno la Theano ha già rimosso il simulacro dal santuario e sta, secondo il convenuto, aspettando nel silenzio della notte il Greco, il quale, mostrandosi al luogo stabilito presso il sepolcro, far dovea il segno d'intelligenza, e, cambiato il

contro-segno, dovea avvicinarsi alla fortezza, quando raggio di luna non rischiarasse le tenebre, per ricevere la statuetta che, attaccata alla corda, le facea Theano discendere dall' alto delle mura, per portarla quindì sicuramente ai greci accampamenti.

Ma chi era il Greco?

Quì non si può pensare ad altri che a Diomede ed Ulisse; convenendo in ciò tutti i racconti, che questi due soli eroi fossero nel ratto del palladio implicati.

Ma qual de' due?

E la nostra risposta sarà *Diomede*. Nella quale sentenza ci trae principalmente la figura imberbe dell' eroe che tale ci si presenta in tutti i monumenti degni di considerazione, mentre Ulisse è costantemente ritratto d' età matura e colla barba al mento. Diomede fu ancor quello che al ritorno dalle piagge asiatiche nella Grecia seco portò il palladio in Argo sua patria. D' onde fù posteriormente rapito una seconda volta, e trasportato a Sparta al dir di Plutarco (Quæst. græc., p. 302), per collocarlo nel tempio che i Lacedemoni edificarono in onore d' Ulisse, perchè, la sua moglie Penelope essendo spartana, il riguardarono come loro congiunto. E quì fà mestieri accennare che se nella collezione d'Hamilton, pubblicata dal Tischbein, esiste un bel vaso, sul quale viene Ulisse rappresentato imberbe, e con pileo in testa, in atto di combatter il cinghiale, da cui, giusta il noto raconto d'Omero (od. XIX, 390), restò egli ferito, è ben altretanto vero che quell' avvenimento ebbe luogo nella prima gioventù d'Ulisse e avanti la guerra di Troja.

Rimane ora a parlare della donna che mesta siede presso il sepolcro tra la Theano e Diomede. Dessa in vero nulla ha di comune collo spiegato argomento : imperciocchè il sepolcro ove siede piegata sull' urna, dee intendersi assai più indentro nel quadro; e noi siamo di parere che l'artista prendesse la composizione del suo disegno da alcuna scena teatrale (1), ma difficilmente entreranno nel nostro divisamento coloro che non hanno bastevole conoscenza della costruzione

(1) Si sà del resto che nelle pitture de' vasi s'indicano solamente le figure, e mai una prospettiva per il fondo, come si fece nei quadri propriamente detti. La località, il sito e la prospettiva nelle pitture de' vasi bisogna aggiugnere di fantasia.

della scena del teatro greco. Su di che potrei indicare al lettore una mia opera recentemente pubblicata, che porta per titolo : *La Dottrina degli edificj appresso i Greci e Romani* (1), nella quale la disposizione dell' antico teatro si trova estesamente trattata.

Nel nostro caso tutta la scena convien supporla, e cioè i periaktoi o trigoni versatili, obliquamente posti da un lato e dall' altro sino al sipario di prospetto, onde vien racchiuso il logicon, dove i personaggi stanno in azione. E quel sipario di prospetto, in cui si trovano i diversi passaggi e porte necessarie alla scena, presentar dee con i detti periaktoi tutta la veduta scenica e decorazione teatrale, ritraendo la prospettiva della città e cittadella di Troja, il circondario e il vicino campo nemico : cioè dalla parte sinistra le lontananze sino al campo greco, alla spiaggia del mare, ed all' isole vicine; dalla parte destra le lontananze sino alle montagne circostanti alla città; e nel sipario di prospetto le mura di Troja, e più in alto la cittadella col tempio di Minerva; si vedrebbero inoltre la porta Scea e l'alta torre, che servia di specola nel mezzo dello scenario; e più basso di là di quà campagne, colline e monti. (2)

Disposta così la scena, Diomede giungendo dal campo greco comparisce dalla parte sinistra dei periaktoi, e la Theano nel mezzo della scena di prospetto nell' alto de' bastioni presso il tempio di Minerva : e per tal modo il sepolcro ha da intendersi nell' angolo delle verzure sinistre fuori della città e quasi nel mezzo tra i due attori principali. Lo che basterà per formarsi un' idea della situazione teatrale che può aver scelta l'artista nel concepimento del suo quadro. Si domanda ora qual monumento siasi quella tomba, e qual personaggio la desolata donna che vi siede piangendo?

(1) Quest' opera in-4., con un atlante di stampe in foglio, forma il terzo tomo della nostra Storia della Architettura appresso gli Antichi : scritta in tedesco e preceduta di un tomo in foglio con cinquanta stampe, che contiene la teorica dell'Architettura secondo i principj degli Antichi. Tutta l' opera è sortita dai torchi a Berlino, negli anni 1809, 1821 e 1827.

(2) Chi conosce l' opera inglese di Guglielmo Gell sopra la situazione di Troja, potrà facilmente farsi un' idea, come noi ci figuriamo una tal sceneria.

E quì fà d' uopo ricorrere nuovamente al nostro istorico *Dictys*, il quale (5. 5.) ci narra che mentre Antenore e gli altri Trojani stavan raccolti per trattar della pace coi greci ambasciadori, Ulisse e Diomede, si udì repentinamente un terribile fragore, accompagnato dal frastuono d' acute grida d'urli spaventevoli e gemiti, che venian dalla parte della fortezza. Dopo il primo movimento di sorpresa, che tutti rese attoniti, giunse la notizia che, caduti i palchi della casa di Paride, v'eran rimasti morti e sepolti miseramente i tre figli ch' ei d' Elena avea avuti; il quale avvenimento fè sospendere i negoziati fin che i tre figli non ebbero avuto l' onor del sepolcro. Questo disgraziato accidente sopraggiunto fra le trattative di pace e il rapimento del palladio, induce a credere che la sconsolata donna colà seduta altra non sia ch' *Elena* stessa, fatale cagione di tanto sanguinosa guerra, che piange amaramente la perdita dei cari pegni di sì malavventurato amore. Ma un tale disastro esser dovette soltanto il preludio dell' intero eccidio di Troja, che già il Xoanon da cui pendeva la salute di quella famosa città si vede passare al campo de' Greci.

Non mancherà per altro chi voglia supporre che l' addolorata donna esser possa *Andromaca* presso le ceneri d' Ettore suo marito, per indicare che dopo lui morto per mano del valoroso figlio di Tetide, più non v' era un eroe fra Trojani che stesse vigile e saldo alla difesa della città. Il sepolcro d'Ettore era non lungi da quello d'Ilo fondatore di Troja, secondo *Dictys* (4, 1.); e secondo Omero (Il., II, 166; e XXIV, 349) il monumento d' Ilo stava fuor di città nel campo. Potrebbe dunque per questo lato non incontrare ostacolo la supposizione che quello fosse il sepolcro d'Ettore : ma all' epoca del ratto del palladio troppo tempo era scorso dacchè Ettore era morto, per pensare che Andromaca stesse ancor dolente alla stele del consorte sì teneramente amato. D' altronde la disavventura che privò Elena de' suoi figli era così recente e per lo scioglimento del lungo dramma così significante, che si verrà facilmente nella nostra sentenza adottando anzi la prima che la seconda opinione.

Si troverà forse ancora taluno che moverà questione sul

titolo del dramma, dal quale fù preso il soggetto del nostro disegno: se avesse nome da Elena, dal Ratto del palladio, o dall'Eccidio di Troja, ovvero da tutti e tre compresi sotto una trilogia? Al che non risponderemo, contentandoci di affrettarci al fine delle dichiarazioni intorno al nostro vaso. Imperciocchè il pennuto animale con bel volto di femina che si vede dipinto sul collo del vaso dee aver pure il suo significato: di simile figure s'incontra soventi volte negli egizj monumenti; ma, astrazione fatta da questi, noi siamo da lungo tempo nell'opinione di altri espositori, che ritengono questa straordinaria foggia di volatili per *sirene.* E se il mito delle sirene è troppo noto per non averne a tener quì discorso, nondimeno ci permetteremo di addurre alcuna nota dalle nostre collettanee in proposito de' varj modi usati dagli artisti nel pingere le sirene. Cinque differenti maniere abbiam dunque notato:

1°. Alcuni rappresentarono le sirene in figura umana e modestamente vestite, siccome le muse: sopra due dei sarcofagi etruschi della galleria di Firenze n'abbiamo lo esempio; le sirene vi sono effigiate in tal maniera sedute alla spiaggia del mare, mentre Ulisse passa avvinto con funi all'albero della nave; ed è da notarsi che delle tre sirene l'una suona la tibia, l'altra la lira e la terza la siringa, come determinatamente Plutarco (de Mus. tom. 10, p. 664, ed. Reiske) descrive i musicali strumenti delle tre Grazie, che la vecchia statua d'Apolline nel tempio di Delo portava sulla stanca mano.

2°. Negli anni addietro io stesso vidi entro un magazzino di vecchj marmi del real palazzo di Caserta una statua di sirena nuda del corpo sino alle anche, la quale di là in giù avea gambe d'augello, ed era senza ali alle spalle.

3°. Il Winkelmann pubblicò (Monum. ined. 46) una sirena di forme eguali, ma coll'ali sugli omeri.

4°. Il Tischbein nella sua opera de' vasi (tom. I, 26) mostra una figura egualmente donnesca e nuda sino ai fianchi, a cui s'attacca l'intero corpo d'augello, e nell'una mano tiene una benda, nell'altra un picciolo tamburro.

5°. Finalmente la forma che noi vediamo nel nostro vaso

presenta la diversa maniera dell' intero corpo d' augello, e la sola testa umana co' lineamenti di gentile donzella.

Pertanto ci verrà richiesto se quella sirena debba ritenersi per mero ornamento, o se alcun significato vi si possa applicare. E noi affermeremo a quest' ultima domanda. Si tornerà a richiedere qual rapporto esser possa tra la sirena e il soggetto trojano di cui parlammo. E noi ce ne riporteremo a quanto segue.

Gli autori antichi ed i monumenti ci fanno ammaestrati, che fù un tempo costume di premiare i giuochi gimnici, e gli esperimenti musicali con olle dipinte ripiene d' olio e con tripodi; ed infatti queste due sorte di suppellettili si veggono sopra un vaso (da noi pubblicato col nome *die Brautschau*) dipinte ai due lati del soggetto principale non per altro fine, senon per significare l' uso di tali premj in simili occasioni: si sà eziandio che i vasi d' Atene, ch' erano destinati per quel uso, portavano il simbolo della Minerva, dea protettrice della città. E per qual ragione mai esiteremo noi a credere che altri simboli, siccome nel nostro vaso la sirena, non potessero aver rapporto con altre città ove somiglianti giuochi si celebrassero.

Non io per questo mi unirò al parere di coloro, i quali con troppa correntezza si fanno a creder che più generalmente d' altro uso servissero di premio i vasi dipinti. Ma senza esaminare la varietà degli usi ai quali siffatti vasi erano destinati, ci basterà richiamare l' attenzione del lettore a quel che gli antichi chiamarono *Xenia*, ai doni cioè non rade volte reciproci in tante relazioni d' amicizia, e particolarmente ne' tanti e diversi rapporti di religione e d' iniziazione ne' misterj. Vasi dati e acquistati per tal modo furono carissimi in vita, e si posero dopo morte nelle tombe di chi gli avea posseduti, come gl' infantili balocchi ne' sepolcri de' fanciulli, e portiamo opinione che la maggior parte de' vasi servissero di *Xenia*. Infrattanto, siccome dicemmo, una parte di vasi servì pur anco di premio ne' gimnici e musicali esperimenti, e siamo di parere che anche il nostro debba come tale ritenersi.

La sirena posta al collo del vaso dev' esser riguardata come simbolo della città di Napoli, per ciò che si sa che *Partenope* fù suo antico nome, a lei dato da una sirena che così chiamata

si crede ivi morta e sepolta, e di cui si pretende ch' esistesse in altra età il monumento. Rileviamo inoltre da Strabone (V, p. 246), che per comando dell' oracolo celebravansi in Napoli e gimnici ludi e musicali, ma non abbiamo indizio della qualità de' premj che solevansi in tali circostanze distribuire. Ben può supporsi ch' essendo i Napolitani in parte originarj d'Atene (Strab. l. c.), ove era in uso il dar vasi dipinti e ripieni d' olio in premio, avessero pure questa costumanza della madre patria adottata.

E diremo in ultimo che il dramma o la trilogia per cui fù già dato in premio il nostro vaso, potea benissimo avere avuto rapporto al ratto del palladio, alla morte dei figli d'Elena, ed agli ultimi giorni della famosa città da Ilo fondata.

Luigi Hirt.

VI. PHILOLOGIE.

REMARQUES D'UN ARCHÉOLOGUE.

(*Tav. d' aggiunta* 1830. E. 1, 2.)

§. I.

Apollod. Biblioth. lib. I, c. 4, §. 2 : Ἀπέκτεινε δὲ Ἀπόλλων καὶ τὸν Ὀλύμπου παῖδα Μαρσύαν. « Apollon tua aussi Marsyas, le fils d'Olympus. »

D'après ce passage, tous les dictionnaires de la fable répètent que *Marsyas* était *fils d'Olympus ;* même dans les ouvrages qui traitent en détail des religions et des mythes de la Grèce, cette étrange généalogie a été adoptée sans la moindre opposition. Parmi les éditeurs d'Apollodore, Clavier seul en fut choqué, et voici ce qu'il dit à ce sujet, page 46 des notes qui accomgnent sa traduction :

« Aucun autre auteur ne dit que Marsyas fût fils d'Olympe, qui était son élève suivant Platon (Sympos. t. X, pag. 257), et Plutarque (Sympos. t. X, pag. 157); et même suivant ce dernier, Marsyas en était amoureux. Hygin (fab. 165) dit

que Marsyas était fils d'*Oeagre* (1), ce qui est sans doute une faute; Sévin propose d'y substituer le nom d'Olympe, mais cela me paraît un peu trop éloigné de la leçon reçue. Suivant Plutarque (*ibid.*), et Nonnus dans ses Dionysiaques (L. X, v. 235), il était fils d'*Hyagnis;* enfin, l'auteur des proverbes publiés par Schot, d'après un manuscrit du Vatican (cent. 1, 18), le dit fils du fleuve *Mœandre.* »

On doit regretter que Clavier n'ait pas eu le courage de pousser sa critique plus loin : car, s'appuyant sur le témoignage des auteurs et des monuments anciens qui présentent Marsyas toujours comme *maître de musique* d'Olympus, il aurait dû nécessairement se convaincre qu'Apollodore ne pouvait tomber dans une pareille erreur. Il fallait donc chercher la faute uniquement dans la leçon des manuscrits, τὸν Ὀλύμπου παῖδα; et certes cette diction est contraire au génie de la langue grecque.

Pour concilier le mythographe avec la philologie, et en même temps avec tout ce que l'antiquité nous a transmis sur les rapports qui existaient entre Marsyas et Olympus, je ne connais d'autre moyen que celui de lire, au lieu de παῖδα, παιδαγωγὸν. En désignant ainsi Marsyas comme *pédagogue d'Olympus*, Apollodore ne faisait qu'imiter l'exemple de Diodore, qui caractérise le *Silène* comme *pédagogue* du jeune Bacchus : φασὶ δὲ καὶ παιδαγωγὸν καὶ τροφέα συνέπεσθαι κατὰ τὰς στρατείας αὐτῷ Σιληνόν. Lib. IV, 213, p. 250. Par le même motif, le centaure Chiron pouvait être appelé *pédagogue d'Achille.* Ainsi nous lisons, Ἀπέκτεινε δὲ Ἀπόλλων καὶ τὸν Ὀλύμπου παιδαγωγὸν Μαρσύαν : « Apollon tua aussi le pédagogue d'Olympus, Marsyas. »

Je profite de cette occasion pour publier (Tav. d'agg. E. 1) une belle pâte de ma collection, qui représente la tête de Marsyas adossée à celle du jeune Olympus, et (Tav. d'agg. E. 2) une autre de la même collection (2), où Bacchus enfant se voit sur le genou du Silène pédagogue. En observant la double grandeur de la tête d'Olympus, on ne peut s'empêcher de

(1) Ne serait-ce pas une fausse leçon pour fils d'Hyagnis.

(2) Ces dessins ont la double grandeur des pâtes originales.

prêter un motif à l'artiste qui exécuta ces deux têtes dans une proportion si différente. Je pense qu'il n'ajouta la tête de Marsyas que pour désigner plus clairement celle d'Olympus, qui sans un tel secours pouvait être confondue avec le portrait de quelque autre jeune Phrygien, par exemple celui d'Atys l'ami de Cybèle, ou du ravisseur d'Hélène, Pâris. Quant à la seconde pâte, représentant l'éducation du jeune Bacchus, elle rappelle un peu le fameux groupe du Louvre. Cependant le dessin du nôtre me semble plus idéal, et réduit d'après un original antérieur à l'époque d'Alexandre.

§. II.

Pausan. IV, 17 : Τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διὸς ἄγαλμα· Τὸ δὲ Ἥρας καθημένον ἐστιν ἐπὶ θρόνου· Παρέστηκε δὲ γένειά τε ἔχων καὶ ἐπικειμένος κυνῆν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ.

« Il y a dans le temple de Junon une statue de Jupiter. Junon est assise sur un trône; Jupiter est debout auprès d'elle; il a de la barbe et un casque sur la tête. » (*Clavier*). Peut-on s'imaginer que Pausanias écrivait des absurdités si évidentes? La *barbe* ne sert-elle pas ordinairement de trait caractéristique pour rendre l'image de Jupiter, et Pausanias ne devait-il pas plutôt avertir le lecteur chaque fois que, par un motif particulier, le roi des dieux se présenta sous la forme d'un jeune homme et *imberbe?* Ensuite, à quelle époque a-t-on vu le Jupiter de la Grèce, avec un casque sur la tête (3), et quel serait le sens de cet attribut auquel ni l'art ni la symbolique des Grecs ne nous ont accoutumés? Mais pourvu qu'on considère ce passage simplement sous le point de vue philologique, on doit s'apercevoir que les mots παρέστηκε δὲ ne peuvent guère se rattacher à Jupiter, et un ancien philologue, *Amasæus*, montre dans cette occasion plus de sagacité que les éditeurs les plus récents, puisqu'il traduit. « Adstat autem barbatulus *quidam* »,

(3) Le Jupiter infernal, Pluton, portait, il est vrai, un casque. On se souvient que Mercure procurait à Persée le casque du souverain de l'enfer (Κυνέην Ἀΐδου); mais ce dieu n'était jamais imberbe.

pendant que ceux-ci répètent la version de Kuhn, « Adstat autem *Jupiter* galeatus. »

Mais parmi les dieux grecs, quel est celui que l'art pouvait représenter aussi-bien barbu qu'imberbe, et en même temps la tête couverte d'un casque, ou découverte? Ce ne pouvait être que Vulcain ou Mercure: nous préférons cependant Mercure, auquel, comme ministre des dieux, la place à côté de Junon convenait sous tous les rapports. Cette observation nous conduit naturellement à ajouter après les mots παρέστηκε δὲ le nom de Ἑρμῆς, en supposant qu'à cause du voisinage du nom Ἥρας (4), il pouvait échapper à la vue, ou à l'oreille du copiste. Si l'on désirait une preuve plus forte de la justesse de notre correction, Pausanias lui-même se chargera de la donner, lib. V, c. 27.

Ὁ δὲ Ἑρμῆς ὁ τὸν κριὸν φέρων ὑπὸ τῇ μασχάλῃ καὶ ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κυνῆν καὶ χιτῶνά τε καὶ χλαμύδα ἐνδεδυκὼς, οὐ τῶν Φόρμιδος ἔτι ἀναθημάτων ἐστίν, ὑπὸ δὲ Ἀρκάδων ἐκ Φενεοῦ δέδοται τῷ θεῷ. Ὀνατᾶν δὲ τὸν Αἰγινήτην, σὺν δὲ αὐτῷ Καλλιτέλην ἐργάσασθαι λέγει τὸ ἐπίγραμμα. Δοκεῖν μοι δὴ τοῦ Ὀνατᾶ μαθήτης ἢ παῖς ὁ Καλλιτέλης ἦν. « Le Mercure revêtu d'une tunique et d'un manteau, *avec un casque sur la tête*, et portant un bélier sous son bras, n'est point une offrande de Phormis, et ce sont les Phénéates de l'Arcadie qui l'ont dédié : on voit, par l'inscription, que c'est l'ouvrage d'Onatas d'Égine et de Callitélès, qui était, à ce que je crois, l'élève d'Onatas ou bien son fils. » (*Clavier.*)

Puisque ce Mercure sortait de l'atelier d'Onatas, chef de l'école d'Égine, il devait nécessairement avoir une barbe pointue, telle qu'elle est propre aux statues de ce dieu, travaillées dans le style éginétique.

§. III.

Plin. Hist. nat. lib. XXXVI, v, 4.

Phidiam clarissimum esse per omnes gentes quæ Jovis Olympii famam intelligunt, nemo dubitat : sed ut meritò laudari sciant

(4) On pourrait penser à Ἄρης, fils de Junon; mais celui-ci ne pouvait guère se passer du casque, et Pausanias aurait dû le désigner par des attributs, tels que la cuirasse, la lance, le bouclier.

etiam qui opera ejus non viderunt, proferemus argumenta parva et ingenii tantùm. Nequè ad hoc Jovis Olympii pulchritudine utemur, non Minervæ Athenis factæ amplitudine, cùm sit ea cubitorum XXVI (ebore et auro constat); sed scuto ejus, in quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu parmæ, ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem, in soleis verò Lapitharum et Centaurorum: adeò momenta omnia capacia artis illi fuere. In base autem quod cælatum est, Pandoras Genesin appellavit : ibì Dii sunt viginti numero nascentes, Victoriâ præcipuè mirabili. Periti mirantur et serpentem et sub ipsâ cuspide æream sphingem. Hæc sunt obter dicta de artifice nunquàm satis laudato : simul ut noscatur illam magnificentiam æqualem fuisse et in parvis.

Ce passage, faute de n'avoir pas été l'objet d'une critique sévère de la part des philologues, a donné lieu à beaucoup de méprises archéologiques, et mérite par cette raison de subir un nouvel examen.

a. Pour peu qu'on lise avec attention la phrase « *sed scuto* « *ejus, in quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu* « *parmæ, ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimica-* « *tionem* », on doit être choqué du mot *parmæ*, qui paraît au moins inutile, puisque le relatif *in quo* nous renvoie clairement au mot *scuto*.

Je suis donc obligé de reconnaître dans le mot *parmæ* une *glosse* marginale du mot *ejusdem*, et en l'expulsant du texte je rends toute la phrase bien plus latine qu'elle ne l'est à présent.

Scuto ejus. In quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu, ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem.

b. Quant à la leçon « *ibi Dii sunt viginti numero nascentes* », j'adopte la correction de M. Letronne, *nascenti adstantes*, et j'observe seulement que dans un des cahiers suivants, je soumettrai mes idées sur la composition de ce piédestal au jugement du lecteur.

c. Les mots « *Victoriâ præcipuè mirabili* » se rapportent évidemment à la phrase « *Periti mirantur et serpentem* » *:* d'ailleurs c'est la même Victoire dont Pausanias (lib. I, 24, 5) indique

la hauteur de quatre coudées, et que la déesse tenait de la main gauche.

d. Au lieu de lire « *serpentem et sub ipsâ cuspide æream sphingem* », je propose la leçon « *et serpentem sub ipsâ cuspide æreum ac sphingem.* » Plusieurs raisons m'ont engagé à cette correction. D'abord la répétition du même symbole, surtout lorsqu'il ne caractérise pas exclusivement la divinité en question (ce serait le cas de la *chouette* et non du *sphinx*), accuse l'artiste d'une pauvreté d'imagination, dont certainement personne ne mérite moins le reproche que Phidias. Puis le silence de Pausanias (lib. I, 24, 5), qui, après avoir parlé d'un sphinx sur le casque de Minerve, ne fait aucune mention d'un second sphinx placé aux pieds de la déesse. De plus, je ne crois pas qu'on puisse assigner à ce dernier un endroit quelconque, en restant fidèle au texte latin. Ensuite la couleur de *bronze* convient aussi bien au serpent, dont elle rend la couleur naturelle, qu'elle sied mal au sphinx, qui devait être exécuté en or et ivoire.

En dernier lieu, j'ajouterai que le serpent de bronze entourant la lance d'or devait nécessairement produire un effet très agréable.

Le texte de Pline est donc à rétablir ainsi : « *In base autem quod cælatum est, Pandoras Genesin appellavit : ibi Dii sunt viginti numero, nascenti adstantes. Victoriâ præcipuè mirabili, periti mirantur et serpentem sub ipsâ cuspide æreum ac sphingem.* »

D'après ce que nous venons d'établir, la Minerve de Phidias, dont la figure et les extrémités étaient exécutées en ivoire et le reste en or, portait, par-dessus sa tunique talaire, la tête de Méduse en ivoire (5), sur une égide d'or (6). La déesse avait

(5) Paus. I. 24, 5.

Αὐτὸ δὲ ἐκ τε ἐλέφαντος τὸ ἄγαλμα καὶ χρυσοῦ πεποίηται. Μέσῳ μὲν οὖν ἐπίκειται οἱ τῷ κράνει σφιγγὸς εἰκὼν. Καθ' ἑκατερόν δὲ τοῦ κράνους γρῦπές εἰσιν ἐπειργασμένοι. — Τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς ὄρθον ἐστιν ἐν χιτῶνι ποδήρει καί οἱ κατὰ τὸ στέρνον ἡ κεφάλη Μεδούσης ἐλεφαντός ἐστιν ἐμπεποιημένη· Καὶ Νίκη τε ὅσον τεσσάρων πηχῶν· ἐν δὲ τῇ (δεξίᾳ forte omissum) χειρὶ δορὺ ἔχει καί οἱ πρὸς τοῖς ποσὶν ἀσπίς τε κεῖται καὶ πλήσιον τοῦ δόρατος δράκων ἐστίν· Εἴη δ' ἂν Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων.

(6) Bacchylid. 17, ed. Boisson. :

Ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτωνίας
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν, etc.

sur sa tête un casque d'or, décoré au sommet d'un sphinx, et de chaque côté, d'un griffon en relief. La main droite tenait une lance dorée (7) autour de laquelle se tortillait un gros serpent de bronze; sa main gauche supportait une Victoire, et, du même côté, on voyait à ses pieds le bouclier magnifique dont la surface bombée représentait le combat des Amazones et des Athéniens, et l'intérieur celui des dieux avec les géants.

Qu'on relise maintenant le passage de Pline, et l'on concevra qu'après avoir fixé ses regards sur les *bas-reliefs* du bouclier, des sandales et du piédestal, il les porte sur les accessoires en *ronde bosse*, et commence également par ce qu'il y a de plus admirable, par la Victoire; cite ensuite ce qui est déjà moins difficile à bien faire, le serpent, et finit par le sphinx, qui, parmi ces trois objets, était nécessairement le moins grand.

M. Raoul-Rochette (8), au lieu de soumettre la restitution de la Minerve par M. Quatremère de Quincy à un nouvel examen des autorités anciennes, n'a fait que répéter les idées du savant Académicien, auxquelles il ajoute même quelques erreurs.

La *première* concerne la tête de Méduse, qui, selon M. Rochette, était travaillée primitivement *en or* par Phidias : plus tard, lorsque Philergus la déroba, on en mit une autre *en ivoire* à sa place. Cette anecdote, fondée sur un passage d'Isocrate (9) mal entendu, et à l'égard duquel je renvoie à mon explication du Gorgonium (Musée Blacas, pl. X), est en pure contradiction avec le témoignage de Pausanias, et ne peut être imaginée que lorsqu'on ignore les principes de la sculpture chryséléphantine, que M. Quatremère a développés avec tant de sagacité et appliqués avec tant de justesse.

La tête de Méduse étant celle d'une femme, Phidias devait y employer l'*ivoire*, et jouir ainsi de l'avantage que ce médaillon,

(7) Aristoph. Thesmophoriaz, v. 325. Καί συ παγκρατὴς κόρα Γλαυκῶπι, χρυσόλογχε, Πόλιν οἰκοῦσα περιμάχητον, ἔλθε δεῦρο.

(8) Cours d'Archéologie, 1828, p. 355 sqq.

(9) C. Callim. p. 282, ed. Cor. Suid. v. φιλαίας.

à l'aide de sa matière *différente*, se détachait mieux du fond *doré*, dont se composait l'égide.

Une *seconde* erreur est née d'une polémique contre un de ses confrères, M. Émeric David. Voici le texte de M. Rochette (Cours d'Arch. page 356) : « Platon dit que les *yeux*, le *visage*, les *mains* et les *pieds*, c'est-à-dire les parties nues, étaient en ivoire. (1)

(1) « Plat. Hipp. maj. p. 99, §. 22, *ed. Heindorff.* M. Émeric David dit que *les yeux étaient formés par deux pierres précieuses.* Je n'ai trouvé ce fait-là nulle part, et Platon, dans le passage cité plus haut, dit expressément qu'ils étaient d'*ivoire.* »

M. R.-Rochette aurait pu reprendre son confrère sur ce qu'il a traduit les *yeux* et non le *milieu des yeux.* La critique eût été juste; mais, au contraire, il ne fait dans la description de la statue aucune mention de cette particularité des pupilles en couleur : ce qui prouve qu'il n'a lu que le commencement du passage de Platon ; car, voici la suite du texte, où se trouve le fait que M. Émeric David a eu le tort léger de ne pas énoncer d'une manière assez précise.

Σω. Τοῦ οὖν ἕνεκα, φήσει, οὐ καὶ τὰ μέσα τῶν ὀφθαλμῶν ἐλεφάντινα εἰργάσατο, ἀλλὰ λίθινα; ὡς οἷόν τ' ἦν ὁμοιότητα τοῦ λίθου τῷ ἐλέφαντι ἐξευρών; ἢ καὶ ὁ λίθος ὁ καλὸς καλόν ἐστι φήσομεν ὦ Ἱππία;

Ἱππ. φήσομέν τοι, ὅταν γε πρέπων ᾖ.

D'où l'on voit que si les *yeux étaient en ivoire*, comme Platon l'a dit plus haut, les *pupilles* de ces yeux étaient faites d'une *pierre précieuse.*

Ici encore M. Quatremère avait rencontré juste, sauf le sens du mot ὁμοιότητα, qu'il croyait pouvoir interpréter par *analogie et identité*, ce qui le détermina à choisir une pierre de couleur *jaune* pour les pupilles de la déesse. Platon me semble plutôt désigner la *convenance* ou l'*harmonie* des couleurs, telle, par exemple, qu'un *bleu pâle* (pour ne pas s'écarter de l'épithète γλαυκῶπις), sur un fond jaune comme l'ivoire.

THÉODORE PANOFKA.

(La suite au prochain cahier.)

II. LITTÉRATURE.

1. REMARQUES

SUR UN ESSAI TOPOGRAPHIQUE DES ENVIRONS DE ROME,

Fait de 1823 à 1828, par sir William Gell, *membre de l'Académie royale de Berlin et des Sociétés royale et archéologique de Londres, gravé aux frais de feu le comte de Blassington.*

(Il sera accompagné dorénavant (ainsi que le titre l'indique) de notes alphabétiquement arrangées, par le professeur Antoine Nibby.)

La nécessité d'une carte au moyen de laquelle l'étranger puisse trouver son chemin pour se rendre aux sites intéressants de la campagne de Rome était si universellement reconnue, que l'auteur n'avait besoin d'aucun autre motif pour en commencer l'entreprise.

Personne ne pouvait être guidé par l'ancienne carte de Cingolani, laquelle, indépendamment d'avoir été construite dans l'enfance de l'art, contient beaucoup de noms d'endroits qui depuis long-temps n'existent plus, tel que l'Osteria di Mal-Passo sur la Via Salaria. Elle fut aussi souvent dressée d'après les descriptions de personnes qui n'avaient pas même bien examiné le terrain à dix milles de la ville, ainsi qu'il peut être prouvé par les fâcheuses erreurs commises dans le triangle borné par les routes Cassienne et Flaminienne, et par la rivière Cremera. La carte d'Ameti, copiée sur celle de Cingolani, mais sur une échelle plus petite, vaut un peu mieux que l'original. — L'objet, par conséquent, du présent essai fut d'offrir les moyens de trouver chaque endroit qu'on voudra dans les environs de Rome, et que, se trouvant en un point quelconque, le voyageur puisse s'orienter sur la carte. L'auteur avait au commencement l'intention d'étendre son ouvrage à une distance qui n'allât pas au-delà de dix milles de Rome; il avait même une fois l'idée de donner une carte du

territoire de Rome sous les rois, mais l'excessive longueur de la ligne dans la direction de Suessa-Pometia d'un côté, et le voisinage immédiat de l'Etrurie de l'autre, semblèrent une raison pour abandonner ce projet. Dans le cours des opérations nécessaires pour le commencement de la carte, la grande inégalité de la campagne, et par conséquent l'impossibilité de lier, par le moyen des triangles, beaucoup d'endroits situés dans l'enfoncement de profondes cavités avec des objets plus rapprochés, obligea l'auteur de se servir des cimes de beaucoup de montagnes qui environnent la plaine; la vallée du Tibre et la Via Salaria peuvent être prises pour exemple : situées dans la cavité la plus profonde et la plus basse de la campagne, elles seraient difficilement liées par des triangles avec des endroits du milieu de la plaine, vers Gabii, sans l'aide des monts Soracte et Musino, visibles de toute part dans le pays. Ayant visité plusieurs points à une petite distance de Rome, joignant tant qu'il était possible chaque station avec le dôme de Saint-Pierre ou avec les sommets des montagnes d'alentour, par le moyen d'un sextant de poche de Berge, le successeur de Ramsden, l'auteur était fourni d'une si grande quantité de triangles, que sa carte originale étant tout-à-fait surchargée par la quantité de lignes, il se vit obligé de transporter sur une nouvelle feuille les endroits déjà fixés, après avoir vérifié de cette manière les distances et positions relatives de presque chaque montagne visible de la plaine.

Il paraissait facile maintenant d'étendre la carte jusqu'à Albano, Palestrina et Tivoli, et l'idée de la limiter à un petit circuit fut abandonnée; mais on employa plusieurs années pour visiter les lieux plus éloignés, afin d'obtenir une connaissance précise des détails topographiques, qui, par conséquent, n'ont été placés sur la carte qu'après une vérification exacte; de cette manière, il ne s'y trouve rien que l'auteur n'ait, ou observé lui-même, ou cru tracer d'une manière satisfaisante sur les lieux. — Les résultats de cette méthode scrupuleuse, de n'admettre aucune chose sans recherche exacte, s'aperçoivent sur la carte même, où quelques petits espaces ont dû rester incomplets et sans détails; par exemple, la contrée entre

Maglianello et Ponte-Galera, sur la route de Porto ; celle entre la route Tiburtine et la Via Nomentana, et quelques autres petites portions de pays qui sont mieux dans leur état actuel que remplies par des objets imaginaires. Ces lacunes peuvent toutes être remplies dans la suite, et la planche de cuivre est restée à Rome afin d'y ajouter les observations qui pourraient suivre. Il serait ennuyeux de faire le dénombrement des séries infinies de triangles observés en reçueillant les détails de la topographie ; mais les sommets d'un grand nombre d'entre eux, pris de situations dont l'accès était souvent assez difficile et à une distance considérable de la ville, furent d'un grand avantage pour la construction de la carte et concoururent beaucoup à la rendre exacte. Parmi les endroits remarquables visités dans le but de corriger la carte, le sommet du mont Soracte, d'où l'on découvre à vue d'oiseau tout le pays d'alentour, avec les sinuosités du Tibre, servit à déterminer la position de Civita Castellana, qui se trouve près d'un des angles de la carte, en le liant au pic de Rocca-Romana, à Monte-Musino, etc.

Rocca-Romana, montagne singulièrement pointue et presque inaccessible, située près du lac de Bracciano et couronnée d'une superbe forêt de hêtres, servit de sommet à de nouveaux triangles qui s'étendirent jusqu'au Soracte, Monte-Musino, Monte-Genaro, Guadagnolo, Monte-Albano, Monte-Mario et Bracciano. Des tours de ce dernier endroit, une autre triangulation eut lieu avec les sommets de toutes les grandes montagnes et même avec Monte-Mario, d'où les observations furent reprises à l'envers, par le moyen d'un telescope, et la situation de ce même château de Bracciano fut déterminée d'une manière satisfaisante.

Un des points les plus remarquables, et qui de toutes les positions fut celle qui servit le plus à la construction de la carte, fut Monte-Musino, colline qui, sans être d'un grande élévation, est cependant le point le plus distinct d'une rangée d'éminences volcaniques assez hautes. Le bois de chênes obscur qui ombrage le sommet de cette colline en forme de cône rend ce point facile à reconnaître de toutes les parties de la

plaine de Rome; la superstition qui fait croire que la vie des premier-nés de chaque famille du village voisin de Scrofano dépend de la conservation de ces arbres les a sauvés de la hache. Presque aucune montagne d'un accès aussi facile ne satisfait aussi amplement la visite du géographe, car, indépendamment qu'on peut de ce sommet voir distinctement chaque colline autour de la campagne, on découvre aussi tous les objets situés dans les bas-fonds de la plaine. Les observations prises de cette colline, qui formait le sommet de beaucoup de triangles, furent d'une grande importance, et les détails de la route qui de Rome conduit à cette colline ne furent pas moins intéressants.

A Scrofano on trouva, indépendamment d'une ou de deux inscriptions grecques, un nombre immense de sépulcres taillés dans le roc, et Monte-Musino lui-même offre un exemple bien extraordinaire de l'industrie employée à une époque très reculée, pour quelque but actuellement inintelligible. La colline était de sa nature probablement conique, mais en s'approchant du sommet, une terrasse de au moins soixante pieds de large a été formée tout autour du cône; encore plus haut une seconde terrasse, de trente pieds de large à peu près, entoure la colline, et sur la cime du cône, au centre, on observe les vestiges d'une grande fortification circulaire, formée de petites pierres et de ciment. Pour ajouter à l'intérêt de l'endroit, on y trouve une grotte dans laquelle la superstition ordinaire du peuple ne manque pas de placer une porte grillée et un trésor. La tour située au sommet doit avoir donné quelque importance à la position qui, dans les temps anciens, commandait d'un côté le défilé et la route qui de Caere conduit par Galera et ad Vigesimum à Capena, et de l'autre commandait celle qui de Véies conduit à ces deux derniers endroits. Le nom moderne de Monte-Musino est sans doute dérivé de l'Ara Mutiæ des anciens Véiens, et les terrasses rendent probable qu'on lui donna le nom distinctif d'*Ara*.

La station Ad Vigesimum fut déterminée par des ruines, à une distance de vingt milles de Rome, convenablement placées sur une éminence près de Morlupo, à l'endroit où la route de

Véies à Capena coupe la route Flaminienne, au-delà du Monte della Guardia. De ce lieu, on peut encore suivre le chemin qui conduit à Capena, et il ne fut pas sans intérêt de visiter le site de cette ville, autrefois le chef-lieu d'un territoire considérable, quoique cette contrée soit actuellement entièrement abandonnée. Capena était située sur le côté d'une hauteur qui fut ci-devant sans doute un cratère, dont la cavité a peut-être contenu de l'eau dans un endroit qu'on appelle encore maintenant il Lago. La situation prêtait à la défense, et des traces d'une antiquité très reculée prouvent assez son ancienne importance; des marbres et des murs de l'*opus reticulatum* démontrent son existence sous les Romains. L'auteur ne douta pas qu'une source appelée encore aujourd'hui Fellonica, située au commencement de la petite rivière qui traverse Capena, ne fût la vraie source Féronienne, et il se réserve de faire dans la suite des recherches à ce sujet et de les ajouter à la carte. Non sans quelque difficulté, on trouvera le lieu où fut Capena dans un endroit appelé par quelques uns Civitella, par d'autres San-Martino, non loin de Laprignano. Un espace triangulaire formé par la solferata de Scrofano, Rignano et Civita-Castellana est encore *terra incognita*, mais l'aridité du sol de cette contrée fait présumer qu'elle n'a jamais contenu aucun point important. Une autre colline près Baccano offrit une station favorable à la triangulation de cette partie du pays.

De tous les lieux du côté de la rive étrusque du Tibre, aucun ne fut d'une aussi grande importance que la ville de Véies, la rivale et l'adversaire de Rome encore dans l'enfance. Pour moi, qui pendant tant d'années m'étais appliqué à la recherche des villes de l'ancienne Grèce, il me parut impossible que la situation d'une ville de la grandeur d'Athènes ne fût pas reconnaissable; aussi trouvai-je invraisemblable qu'une ville aussi étendue que Véies eût pu être contenue dans l'espace formé par le petit rocher de l'Isola Farnèse, mais il peut en avoir fait partie, soit comme château, soit comme necropolis. Les objets trouvés dans les fouilles de M. Giorgi à quelque distance d'Isola, furent supposés avoir appartenu à une nou-

velle Véies peu éloignée de la vieille. L'auteur observa avec M. Dodwell, qui en effet assista à presque toutes ces recherches, que l'ancienne Véies avait occupé l'espace entier compris d'un côté entre le ravin d'Isola et la Cremera, et de l'autre celui compris entre le pont sur le chemin qui conduit à Formello, et la jonction des deux rivières qui se trouve au pied d'un monticule rocailleux appelé encore Piazza d'Armi. Ce terrain offre un espace capable de contenir une ville égale en grandeur à Rome sous Servius Tullius, et capable par conséquent de résister, ainsi qu'elle fit, à son impérieuse rivale. Cette Véies, rétablie sous la forme d'une nouvelle fondation par un des empereurs romains, était évidemment placée sur l'endroit qui avait été occupé par le Forum de l'ancienne ville, et la route a dû suivre naturellement autant que possible la trace de celle qui auparavant joignait les deux villes; quand la nouvelle Véies fut peuplée, la Via Cassia existait déjà; on la suivit donc jusqu'à l'endroit où l'on construisit une nouvelle partie pour la joindre à l'ancienne route qui côtoya la profonde vallée de la rivière qui, joignant ses eaux à celles de l'Aqua-Traversa, se jette dans le Tibre près de Torre-Quinto. En examinant cette ancienne route, on trouva qu'elle porte encore toutes les marques distinctives d'une antiquité très reculée, et en montant sur une hauteur près de Torre Vergata, on aperçoit une grande quantité de tumuli qui bordent le chemin, signes évidents qu'en cet endroit on déposa les restes illustres, soit des habitants qui périrent en défendant leur ville voisine, soit de ceux qui voulurent s'en rendre maîtres; cet endroit a dû être le théâtre de bien des combats entre les Romains et les Véiens. En continuant ce chemin, la route s'enfonce bientôt après dans la vallée de la Fossa dell' Isola, à l'endroit où elle se joint à la Cremera; là le pavé est assez bien conservé, et monte dans une espèce de brèche formée par les rochers d'une hauteur opposée. Elle traverse la position de l'ancienne Véies dans sa plus longue extension, passant par son Forum (ou la nouvelle Véies), et quitte le plateau, comme à son entrée à travers une porte dans un souterrain près du pont de la route de Formello.

Ceux qui veulent maintenant, de la vallée d'Isola, se donner la peine de tourner à droite, trouveront la Piazza delle Armi, et pourront, en cherchant parmi les buissons, apercevoir les fondemens des tours qui défendaient la citadelle de Véies. Sur la hauteur, où se trouve un grand plateau aboutissant de tous côtés à des précipices qui font face aux deux rivières, était située la citadelle de l'ancienne Véies, joints ensemble par un isthme; on y observe plusieurs traces d'antiquités. Entre les buissons et au-dessus des précipices qui flanquent le fossé de l'Isola, s'étendant de la citadelle jusqu'au moulin, se trouvent d'autres ruines; il y eut sans doute là une autre porte, ainsi qu'une troisième de l'autre côté de la ville vers Formello à l'endroit de Ponte-Sodo. Si l'on veut en descendant la Cremera examiner les buissons à une petite distance, on trouvera d'autres restes de l'ancienne muraille de a Véies étrusque, formée de larges parallélogrammes de pierre volcanique. En descendant la rivière encore plus bas, on trouve des sépulcres creusés dans un rocher qui soutenait autrefois la muraille; au-dessous de celui-ci, où la pente est moins rude, le temps, la culture et la ville romaine n'ont laissé aucune trace de la muraille vers la citadelle, mais il serait difficile de trouver autre part la situation d'une grande ville mieux marquée par la nature, ou aussi singulièrement défendue de tous les côtés par sa position naturelle.

Toutes ces particularités ont été, autant que possible, notées dans la carte, et on a indiqué les tumuli dont la contrée abonde, et qui sont indubitablement ou des sépulcres de rois, ou des monuments érigés en mémoire des batailles, restes qui par conséquent sont chers à l'histoire. Le beau dévouement des Fabius et d'autres doutes historiques pourront être éclaircis dans l'avenir par l'excavation de quelques uns de ces monuments. Les routes qui avant la domination des Romains conduisaient d'une ville étrusque à l'autre ont été indiquées, par exemple celle qui de Caere passait par Galeria à Véies et d'ici à Capena; ces routes pourront par la suite être rapportées avec plus d'extension. Il fut impossible d'indiquer avec exactitude lesquelles de ces routes sont modernes ou anciennes,

praticables aux voitures, ou ne formant seulement que de petits chemins, que l'auteur a passés en recueillant ses matériaux; beaucoup de ces chemins sont en peu d'années devenus impraticables, d'autres se sont récemment ouverts; il faut donc avoir recours au livre qui accompagne la carte pour se mettre au fait de tout cela. L'une des routes de Rome à Tivoli peut être citée comme exemple : on peut facilement la faire en voiture jusqu'à Gabii, et de Gabii jusque sous Corcollo. Cependant à une courte distance de ce lieu, il ne reste que peu de chose de l'ancienne route qui conduisait à la villa d'Adriano, et si l'on veut aller en voiture, il faut se rendre à un endroit au-delà de l'arc d'Olevano; là on traverse un difficile et dangereux passage sur une suite de rochers qu'à peu de frais on pourrait rendre praticables, et l'on arrive en pleine campagne, d'où l'on peut rejoindre les traces de l'ancienne route près des bords de l'Anio.

Quelques unes des excursions faites pour tracer les positions des anciennes villes eurent un bon résultat. Le professeur Nibby indiqua le premier la situation d'Antemnæ; depuis long-temps on connaissait celle de Fidenæ, mais le lieu où fut jadis l'ancienne Crustumerium semble n'avoir pas encore été examiné. L'auteur fut de l'avis de Cingolani, qui la place sur la plate-forme de l'éminence de Sette-Bagni, près de l'endroit nommé autrefois Mal-Passo, et sa proximité de Fidenæ ne lui parut pas donner lieu à une objection, cette ville ayant été bâtie dans le but de rivaliser avec Fidenæ; de plus Crustumerium doit avoir été située près du Tibre, et lorsqu'une armée romaine se trouvait dans le voisinage, on sait qu'elle campait en même temps dans Fidenæ et Crustumerium. Le Mont-Sacré, près du pont Nomentane, était aussi situé dans le territoire de Crustumerium du temps de la défection des plébéiens; et quoique les Romains eussent enlevé des terres aux Fidénates, leurs ennemis, pour les joindre à celles de leurs alliés les Crustumériens, il semblerait pourtant que la ville ne devait pas en être très éloignée. En vain l'auteur chercha-t-il à Santa-Colomba les indices d'une ville, quoiqu'il y ait une source et un endroit susceptible de défense; mais en exami-

nant les traces d'une ancienne route, à laquelle on avait fait peu d'attention jusqu'à présent, et qui passe derrière la maison de la Marciliana ou Marcigliana vers Nomentum, il trouva sur les bords d'une petite rivière, à la distance d'un demi-mille du bras le plus rapproché de l'Allia (supposant que la rivière qui à Sette-Bagni se jette dans le Tibre soit l'Allia), un grand tumulus qu'il pense avoir été érigé par l'un ou l'autre parti après la bataille contre les Gaulois, qui naturellement a dû s'étendre jusqu'à cette contrée. Cette rivière a aussi des bords très escarpés et faciles à défendre; elle coule dans un profond vallon, mais devient un simple fossé avant d'arriver au Tibre près de Marciliana-Vecchia. Ces circonstances notées dans la carte, d'après des observations exactes, peuvent dans la suite devenir importantes à l'histoire. L'espace près Torre di San-Giovanni et Cecchini, n'ayant point été examiné, est resté vide pour être rempli plus tard à l'aide de nouvelles recherches; il en est de même de la contrée entre il Forno et Monte-Gentile. Ficulea peut avoir été située à Torre-Lupara, mais il est très difficile de décider à laquelle des deux anciennes villes placées sur la colline de Sant-Angelo (dont les ruines ne semblent pas avoir été observées antérieurement) doit se rapporter le nom de Cænina ou Ameria, de Medullia ou de Corniculum, ou de tout autre ville conquise par les rois de Rome, et dont les historiens nous ont transmis si peu de documents sur leur situation.

Avant de tirer d'autres exemplaires de la carte, on insèrera les ruines d'une ville plus considérable, observées, en 1828, par M. Dodwell, près de Monte-Verde; une autre près d'un endroit nommé Scoccia-Santi, dans la plaine au-dessous de Santo-Polo, ainsi qu'une ancienne route qui conduit sous les montagnes de la Via Tiburtina, vers Palombara: la planche est toujours prête à recevoir l'addition des découvertes à venir.

Cet essai diffère de beaucoup d'autres qui l'ont précédé, en ce que tous ses détails ont été recueillis sur des esquisses faites sur les lieux mêmes, omettant entièrement de mettre les détails des endroits où l'auteur n'a pas été.

On trouvera dans la plaine, entre Monte-Albano et la mer,

quelques restes d'antiquités dont les cartes antérieures ne font aucune mention. Quoiqu'il paraisse impossible de dire avec certitude les noms des villes auxquelles ces ruines peuvent être attribuées, on les a obtenus au moins par approximation, et chaque nouvelle découverte sert à délivrer l'histoire du reproche qu'on lui faisait de parler de la conquête sur des états qui n'avaient jamais existé.

Il ne sera pas indifférent d'observer que les villes de la plaine ont sans doute dû être fondées dans l'origine dans des endroits propres à la conduite des eaux, le grand *desideratum* d'une colonie italienne. D'autres petites communautés existaient probablement aux bords du Rivus Albanus, l'actuel Rio-Albano; mais en commençant à remonter le cours de cette rivière, en partant de la Giostra, où sont en entier les fondements d'une ville (peut-être Tellène), nous trouvons à peu de distance plus haut, dans un endroit connu par les ruines d'un ancien pont nommé Ponte della Strega, à droite du ruisseau, la position d'une autre ville avec des fragments d'une architecture très voûtée. M. Dodwel suivit le chemin pardessus le pont et trouva sur l'élévation opposée les restes d'une troisième ville. On sait partout, maintenant, qu'on doit cherchercher les traces de *Bovillæ* encore plus en haut du fleuve, à Frattocchia, et nous avons ici dans le court espace de quatre milles quatre villes anciennes, dont trois ne paraissent pas être par leur position bonnes à la défense, et la dernière évidemment mal placée, de manière qu'elle ne devait sa sûreté qu'à de puissantes fortifications. Il faut qu'il y ait eu quelque raison pour choisir ces positions, et cela ne peut avoir été que le voisinage du Rivus Albanus, actuellement sans aucune communication ni avec le lac ni avec le mont d'Albano; aussi n'y a-t-il que l'eau qu'on trouve ordinairement dans un profond fossé, creusé jadis par le cours de la rivière, qui doit avoir reçu son nom pour quelque motif. En remontant le lit de l'ancienne rivière jusqu'à sa source, on vit qu'elle sortait autrefois du lac d'Albano, à un endroit près du Monte-Cuccu, le plus enfoncé au bas des collines qui entourent le cratère du lac; on y observa de profonds canaux taillés dans le roc à force de

bras, sans doute dans le seul but de diminuer les eaux du lac, avant qu'on eût mis à exécution le grand canal (l'emissario); on ne sait pas si ce travail fût entrepris pour procurer plus d'eau aux villes situées plus bas dans les environs, ou pour gagner du terrain dans le cratère; on peut aussi avoir craint que le lac en s'ouvrant un passage n'inondât le pays. Il est possible qu'il y ait des traces d'un autre canal de l'autre côté du Monte-Cuccu, où le bord du cratère est aussi assez bas; quelques rochers taillés au-dessous de la route qui va à Marino auront servi pour tracer le chemin dans la montagne, ou pour en faire découler les eaux. On croit que la construction du grand canal a dû présenter de grandes difficultés, à moins que les eaux du lac n'eussent été même plus basses qu'elles ne le sont actuellement, mais on ne doit pas prendre en considération ces difficultés, et fussent-elles admises, les travaux qu'on exécute maintenant au lac de Fusino seraient inutiles. L'examen fait au Rivus Albanus prouva qu'il avait servi autrefois d'écoulement aux eaux du lac, qui après la construction du grand canal s'écoulèrent dans une tout autre direction, vers Ardea, ne laissant que le nom au lit du fleuve qu'elles avaient formé.

En poursuivant cette recherche, on observa que les traces d'une route croisaient avec le sentier; elle semblait se diriger en bas dans la plaine, vers la tour élevée de Pratica. Il était intéressant de déterminer l'endroit où aboutissait l'autre extrémité de cette route. Rien ne semblait si probable qu'une communication entre Alba-Longa et Lavinium, et je crus important de suivre les traces de la route, étant très peu satisfait de la situation qu'on assigne ordinairement à Alba; cette ville si ancienne, qui, à en juger de son nom latin et de la traduction de ce nom dans le texte grec de Denys, doit avoir été *longue* aussi-bien que *blanche*. On remarqua donc près et au-dessous de Monte-Cuccu les traces de mains d'hommes sur les rochers, et en arrivant au bord du cratère, auprès de la petite chapelle, on aperçut entre des buissons touffus, en traversant la route moderne, les traces de la continuation de la route antique, indiquée par des ornières dans le roc qui s'étendaient sur la

droite au bord d'un précipice, peu élevé au-dessus de l'eau lorsque le lac était plein. Après avoir avec difficulté traversé le taillis, on vit la route s'arrêter tout court devant le précipice qui l'interceptait. Comme il était clair qu'on ne pouvait pas avoir eu l'intention de donner à la route un terme semblable, il fallut monter à gauche, lorsque après avoir gravi un petit roidillon, on arriva sur un monticule où l'on trouva de gros blocs de pierre carrés qui parurent les fondements de deux ou plusieurs tours qui doivent avoir été situées près de l'entrée de la ville. Auprès de ceux-ci, on vit un peu plus en bas les ruines d'autres murs construits de gros blocs de pepperino, ainsi qu'un fragment de colonnes de plus de trois pieds de diamètre. Ces dernières sont peut-être les restes d'un de ces temples que les Romains épargnèrent lors du sac de la ville. La crête d'une montagne longue et étroite s'étend de cet endroit vers Palazzuolo, dont elle est séparée par un profond abîme. Il y a, non loin du milieu de cette hauteur, une plate-forme assez remarquable par sa forme presque quadrangulaire, lieu où fut probablement la citadelle; sa situation prête à ce qu'on raconte de l'accident arrivé à un roi d'Alba, qui fut précipité dans le lac avec une partie de l'endroit où il habitait. Cet endroit est miné dans le roc par une grande caverne de plus de cent pieds d'étendue, dont une partie de la voûte se sera facilement écroulée; on y trouve encore d'autres traces de travaux faits à mains d'hommes, et cet endroit semble avoir communiqué avec la montagne de derrière par une espèce de chaussée dont on peut suivre la trace jusqu'à la vieille route de poste de Marino à Velletri. L'Aqua-Ferentina se trouve à une petite distance du côté de Tusculum. Ces circonstances décidèrent l'auteur à placer Alba-Longa à l'endroit où on la voit sur la carte, et sa position ne pouvait pas être mieux fixée qu'en l'indiquant entre la montagne et le lac.

Cet essai donne aussi la vraie forme du terrain à Lavinium. C'est un endroit très singulièrement situé, de niveau avec le pays environnant, mais les lits des torrents qui ont creusé de profonds vallons de chaque côté, en ont presque fait une île, et lui fournissent une source. L'auteur croit que cet en-

droit et la position d'Alba confirment, autant que des sites peuvent le faire, l'authenticité de l'histoire. A Ardea, on remarqua que ce qu'on prenait ordinairement pour l'emplacement de la ville n'était en effet que la citadelle; on vit par les restes de ses murs qu'ils renfermaient un grand espace de terrain actuellement nommé Civita, défendu par des précipices naturels, et joint avec le pays de derrière par un isthme sur lequel le mur était placé, conformément à celui que Servius Tullius fit élever à Rome sur les remparts.

Cependant la ville de Corioli est encore toujours un grand point de difficulté pour les topographes. L'auteur a été obligé de la supposer à Monte-Giove, ou à Monte Due-Torri, parce qu'il ne trouva pas moyen de lui assigner une position plus convenable. On n'en saurait trouver aucune entre l'Osteria di Civita et Antium qui soit propre à l'emplacement d'une ville, et pourtant on serait tenté de la chercher dans cette direction. Une petite éminence couverte de bois située dans la plaine, au-delà de l'Osteria, est le seul point élevé où une ville puisse avoir été placée pour offrir dans le commencement quelques petits avantages aux habitants qui attaquèrent les Romains.

La position de Laurentum est probablement fixée avec raison à Torre-Paterno, non parce qu'elle s'accorde avec les données que nous en avions précédemment, mais parce qu'on l'a toujours indiquée ainsi dans des temps authentiques; et en effet il n'y a pas d'autre endroit où il existe des restes d'antiquités de quelque étendue. On ne considéra dans cet essai que la localité; on a donc indiqué un endroit, peut-être celui de la citadelle, sur un terrain enfoncé, ayant d'un côté un emplacement qui paraissait être le port, et de l'autre la mer ou un second port. On mesura des angles du haut de la tour de Paterno, du chateau d'Ostia, de la tour de Pratica et de celle de Fiumicino, et on lia par des triangles la côte avec les collines situées plus en arrière. A Ardea, à Torre di San-Lorenzo, à Nettuno et à la Villa-Torlonia, ci-devant Costaguti, à Antium, on prit les sommets des triangles observés à Civita-Lavinia, Albano, Monte-Cavo et à beaucoup d'autres stations. On leva le plan de la côte, et on plaça sur la carte avec exactitude les

pierres milliaires, les seuls guides par lesquels le voyageur puisse trouver son chemin à travers la forêt située entre Carroceto et Nettuno.

A la Via Latina, quelques doutes pourraient s'élever pour indiquer exactement le point de sa jonction avec la Via Labicana : dans cet essai, il se trouve à l'endroit où une ancienne route joint la Via Latina, qui côtoie une vallée dans la direction de Labicum, et se nomme encore à présent Labica Romana.

Parmi d'autres détails, il y a dans cette carte la vallée remarquable qui remonte derrière les montagnes de Palestrina et Guadagnolo, et s'étend de Gennazano par San-Vito et Pisciano à Siciliano. Un consul romain la suivit pendant le siége de Tibur; il prit en chemin la ville de Saxula, place sans doute de quelque importance, et Empulum, ville moins grande : la carte indique leur véritable position et les détails de leurs localités. Il paraît que précédemment on n'avait fait aucune attention aux ruines près Santa-Balbina, qui paraissent celles d'une petite ville, ni à celles plus importantes près Sacco-Muro. Le professeur M. Nibby croit que ces dernières sont les ruines de Cameria. La partie du pays qui s'étend de Vico-Varo à la ferme d'Horace, près de Digentia, est aussi insérée, mais l'auteur n'est pas certain des détails de Licenza vers Monte-Genaro. Il gravit le sommet de cette montagne élevée en passant par Santo-Polo, par le pic appelé la Morra et par Pratone, belle et verdoyante prairie située presque à la cime de la montagne, qui est rendue beaucoup plus aiguë par un amas de pierres en forme de cône, et les restes d'un pilier en bois, qui fut peut-être celui que Boscovitch fit poser comme signal pour lui faciliter ses opérations. La situation des ruines de Ad Laminas est indiquée dans la route qui va à Subiaco, et le plan de la vallée est levé de manière que le voyageur reconnaisse facilement sur la carte l'endroit où il se trouve.

Il serait trop long de faire connaître toutes les différences qui existent entre cette carte et celles qui l'ont précédée, il suffit de dire que rien n'y est indiqué que l'auteur n'ait vu ou n'ait cru voir sur les lieux; et que chaque année il ajoute quel-

que chose aux détails des parties qui lors de sa première publication en étaient dépourvues.

Cet essai était déjà entre les mains du graveur M. Trojani, lorsqu'un assez grand nombre de triangles élevés sur une base mesurée avec une grande exactitude près de Rome fut publié par M. Calandrelli, et que d'autres triangles furent liés avec l'observatoire de Rome; l'auteur vit alors avec beaucoup de satisfaction que presque toutes ces observations coïncidaient de bien près avec les siennes. Il n'y a pas de doute que le sommet de chaque triangle peut être calculé aussi-bien qu'observé, mais il est toujours très satisfaisant d'avoir visité presque chacun des sommets qui servirent à la construction de la carte, d'autant plus qu'ils étaient souvent d'une conformation assez difficile à distinguer avec exactitude à une grande distance.

La base qui a été donnée à cet essai, en mesurant un assez grand nombre d'angles de chacune de ses extrémités, est d'un peu plus de huit milles, mesurés par Le Maire et Boscovitch sur la route Appienne, et s'étend du sépulcre de Cæcilia Metella jusque près de Frattocchia, distance si considérable en comparaison de l'extension de la carte, qu'elle doit exclure toute probabilité d'une erreur importante. Tout a été levé au moyen d'un petit sextant.

William Gell.

---

2. MONUMENTS INÉDITS D'ANTIQUITÉ FIGURÉE

GRECQUE, ÉTRUSQUE ET ROMAINE,

Recueillis pendant un voyage en Italie et en Sicile, dans les années 1826 *et* 1827, *par M.* Raoul-Rochette, *membre de l'Institut de France. Paris,* 1828. 1re, 2e, 3e *et* 4e *livraisons.*

Lorsque, vers la fin de l'année 1828, les deux premières livraisons de cet ouvrage parurent sous le titre d'*Achilléide*, elles soulevèrent une vive opposition en Italie, en Allemagne et en France. Les uns s'en prenaient au choix des monuments dont sept ou huit à peine étaient

véritablement inédits et intéressants : les autres se plaignaient de l'exécution des planches, confiée peut-être avec trop peu de succès à la lithographie; d'autres encore, effrayés de voir paraître un antiquaire qui osait attenter aux dogmes consacrés par l'autorité des Winckelmann et des Visconti, refusaient de croire et même d'examiner les paradoxes brillants de l'auteur; ils tenaient aux explications reçues, et, par exemple, les belles statues de la villa Ludovisi et du Vatican leur paraissaient irrévocablement connues. *Mars* ne pouvait à leurs yeux se changer en *Achille,* ni la *Nymphe endormie* en *Thétis*. Cette même interprétation appliquée à d'autres monuments concernant des femmes poursuivies, soit par des guerriers, soit par des chasseurs, quelquefois même par de simples éphèbes, et que M. Rochette avait cru expliquer encore par la fable de Pélée et Thétis, fut généralement rejetée des archéologues. Mais pendant que la critique s'attachait spécialement à refuter la nouvelle explication de tel ou tel monument, un érudit se présenta dans la lice, qui blâmant la méthode générale de M. Rochette, exposa les vrais principes que doit suivre l'archéologue aussi scrupuleusement que le philologue; cette critique fut un véritable service rendu à la science de l'antiquité figurée. Au milieu de ces reproches graves et nombreux, les censeurs s'accordèrent à donner de justes éloges au travail assidu que révèle un texte de trente-deux feuilles d'impression in-folio; ils admiraient en même temps la vaste érudition déposée dans les notes de cet ouvrage. Nous ne reviendrons pas sur ces critiques, nous ne répèterons pas ces éloges; les réglements de notre Institut n'admettent point l'examen des ouvrages antérieurs à sa fondation. M. Rochette a d'ailleurs rétracté plus tard quelques unes des idées hasardées dans l'*Achilléide;* et déjà quelques autres ont été défendues par nous dans le second cahier du Musée Blacas, pl. XI. Mais ce qu'il importe le plus de faire ressortir, ce sont deux qualités qui distinguent cet ouvrage de la plupart de ceux qui l'ont précédé depuis une vingtaine d'années. On y trouve, en effet, un plan vraiment scientifique, que l'on chercherait en vain dans la plupart des recueils où le hasard, qui présente les monuments à leur interprète, est presque toujours la seule règle de l'ordre dans lequel ils sont publiés (1). Or, on ne peut guère appliquer aux monuments fi-

(1) Dans un prospectus qui date de l'année 1826, après avoir fait remarquer le premier cet inconvénient, j'ai tâché de l'éviter en choisissant de préférence et réunis sous un seul point de vue un certain nombre de monuments que j'intitulais *Vasi di premio.*

gurés d'autre disposition que celle qui résulte de la ressemblance ou de l'identité soit des *sujets*, soit de l'*usage auquel ils étaient destinés*, soit enfin du *style et des différentes époques de l'art* (2). M. Rochette a choisi la première, qui est sans contredit la moins exposée au vague des conjectures, et qui a peut-être l'intérêt le plus positif pour la plupart des lecteurs. En se renfermant dans le cercle de la mythologie, l'auteur jouissait ainsi de l'avantage de puiser aux sources fécondes de l'antiquité littéraire, et c'est par cette raison que les fautes et les erreurs qu'il a commises dans cette route pourraient paraître plus graves et moins excusables.

Il est presque inutile d'observer que des recherches aussi vastes, et faites par un homme d'esprit, devaient amener de nouvelles idées et de nouveaux résultats. Mais ce que nous apprécions encore plus, c'est que l'auteur a porté son attention non seulement sur les monuments qu'il avait à expliquer, mais encore sur ceux qui, connus depuis longtemps, lui semblaient révéler un sens différent de celui qu'on leur prêtait jusqu'à présent; ainsi, nous regardons comme une qualité éminente dans cet ouvrage le défaut que plus d'un critique lui a reproché, et, loin de discuter avec l'auteur sur ce qui a été publié quelques jours ou quelques années plus tôt, nous voudrions voir dans toutes les publications de ce genre deux espèces de monuments :

1°. Ceux qui joignent au mérite de la nouveauté celui d'une composition intéressante pour l'archéologie ou pour l'art;

2°. Ceux qui, déjà connus il est vrai, peuvent néanmoins recevoir une interprétation neuve et sûre, grâce à la découverte d'autorités inconnues, soit figurées, soit littéraires.

L'ouvrage de M. Rochette n'offre pas toujours ce double caractère; mais il est juste de reconnaître que la troisième et la quatrième livraison, qui viennent de paraître, sont, sous tous les rapports, supérieures aux premières. Cet ensemble de monuments, intitulé *Orestéide*, se divise, d'après l'ingénieuse disposition de l'auteur, en deux parties: « la *première* embrasse les événements antérieurs à ceux où Oreste in- « tervient lui-même comme acteur principal, et qui forment comme « l'avant-scène du drame dont il est le héros. La *seconde* se compose « de tous ceux où il figure personnellement. C'est ainsi que le *sacri-* « *fice d'Iphigénie* et le *meurtre d'Agamemnon* ouvrent l'histoire d'Oreste, « dont le cours se remplit nécessairement par la vengeance qu'il exerce « sur *Clytemnestre* et sur *Egisthe*, par la *fuite*, l'*expiation* et le *juge-*

(2) Mus. Bartold. prefaz.

« *ment* que ce parricide occasionne, par le *voyage en Tauride*, qui « en est aussi une conséquence immédiate, et enfin par l'*assassinat de* « *Néoptolème*, dernier trait de la vie d'Oreste, qui s'accomplit sur « un terrain proprement historique, en sorte que le même événement « par lequel s'achève l'histoire figurée de ce personnage est aussi celui « qui ferme le cycle héroïque. »

Nous allons maintenant parcourir les planches d'après l'ordre dans lequel elles se suivent :

Pl. XXV. Sur le bas-relief qui existe au magasin du Vatican, M. Rochette croit reconnaître *Agamemnon plaçant sa femme sous la garde d'un chantre,* tel que Phémius et Démodocus. Faute d'attributs positifs, dans ce qui est véritablement antique, il nous paraît difficile de reconnaître ici un sujet mythologique quelconque, et nous aimerions mieux y voir l'image d'une scène purement domestique, qu'un rapport hypothétique avec la fable des Atrides. D'ailleurs, on peut s'en remettre à la sagacité du lecteur pour décider si, d'après M. Rochette, « le pied « droit chaussé et le bas de la tunique (notez bien *sans le moindre* « *ornement*), seules parties antiques de cette figure qui subsistent au- « jourd'hui, paraissent indiquer un personnage d'un âge mûr et d'un « rang élevé (page 118). »

Pl. XXV, 2. Un bas-relief inédit du musée Chiaramonti représente le meurtre de Clytemnestre accompli par Oreste et par Pylade. Deux Furies menacent le parricide, pendant qu'une troisième est endormie auprès du laurier et du trépied de Delphes, devant lesquels on trouve le dieu protecteur, Apollon.

Pl. XXVI, 1. Autel de la galerie de Florence, dont le bas-relief, rapporté autrefois à la fable d'Alceste et d'Admète, est maintenant généralement reconnu pour le sacrifice d'Iphigénie, d'après l'ingénieuse interprétation de M. Uhden, de Berlin. Le même sujet, exécuté avec plus d'effet dramatique, se trouve sur une urne inédite d'albâtre de Volterra que l'on conserve à la galerie de Florence. Elle est publiée.

Pl. XXVI, 2. « Dans le centre de la composition, dit M. Rochette, « sont deux autels, l'un plus bas, l'autre plus élevé; ce dernier, sur- « monté de deux colonnes entre lesquelles est placé un corps ovoïde « décoré de bandelettes, est entouré d'un serpent. La présence de ces « deux autels d'inégale hauteur, et qui nous offrent ainsi pour la pre- « mière fois d'une manière sensible et caractéristique la distinction « établie par les grammairiens, mais trop souvent négligée par les « poètes entre les mots *Ara* et *Altare,* est une particularité que je crois « unique sur les monuments de l'antiquité. » Si l'on examine avec at-

tention, je ne dirai pas l'original, mais seulement la gravure, on conviendra qu'un monument aussi fruste n'est pas un fondement bien solide à de nouvelles théories, et l'on est peut-être tenté de supposer que le véritable sarcophage présentait dans son état primitif un *seul autel* d'une longueur considérable qui ne paraît coupé que par la figure, placée sur le devant, qui donnait alors à toute la composition plus d'harmonie et d'ensemble que les deux petits autels que suppose M. Rochette. Quant à la biche et à l'omphalos (page 123), ces objets nous paraissent trop frustes pour être reconnus par des spectateurs impartiaux.

Pl. XXVI. A. 1. Sur une urne étrusque représentant encore le même sujet que les monuments précédents, « le cheval qui se voit à « l'une des extrémités de la scène figure avec une intention funéraire ». Si les doutes de M. Letronne à cet égard paraissent à M. Rochette naître de l'exigence excessive de ce critique, nous regrettons sincèrement de nous trouver dans le même cas, même après les nouveaux témoignages que cite M. Rochette. Nous ne connaissons aucun passage ancien qui fasse du *cheval* un attribut de *Pluton*, mais bien plusieurs qui le rapportent au *soleil*, et, par des motifs différents, encore à *Neptune*, et même à *Mars*.

Pl. XXVI. A. 2. Encore une urne étrusque avec le même sujet représenté d'une manière différente.

Pl. XXVI. B. Vase inédit du cabinet de M. Durand, et, dans cette classe de monuments le premier qui fasse connaître le *sacrifice d'Iphigénie*; le dessin en est médiocre, et la biche qui se présente derrière Iphigénie au moment même où Calchas va immoler la malheureuse princesse, ne donne pas une haute opinion du talent et de l'imagination de l'artiste. Apollon et Diane se voient sur le plan supérieur; un ministre du sacrifice s'approche de l'autel qui forme le centre de la composition, et derrière ce personnage on voit une femme, qui, d'*après le texte* de M. Rochette, tient une couronne préparée pour la victime royale, couronne dont on n'aperçoit aucune trace sur la *planche lithographiée* (p. 128). De même, le jeune ministre sacré ne porte pas un *panier* ou une *corbeille*, mais plutôt une *scaphé*, pour la forme et la destination de laquelle nous renvoyons à nos Recherches sur les véritables noms des vases grecs, pag. 28, pl. VII, 67. Quant à la Diane, on pourrait observer qu'elle ne tient point un carquois (pag. 128), mais bien un arc, si M. Rochette n'avait pas pris l'habitude de confondre ces deux attributs (comparez, pl XXVII, p. 137). « Les deux griffons

« placés sur le col de ce vase, ajoute M. Rochette, n'offrent pas une « image moins caractéristique, ni une allusion moins sensible et moins « propre au sujet, d'après les rapports connus de ces animaux sym- « boliques avec le culte d'Apollon, rapports qui leur firent assigner « une place analogue sur tant de monuments funéraires d'époque ro- « maine. » On ne pourrait avancer que les griffons ont avec Apollon des rapports connus qui les firent placer sur des monuments funéraires, que dans le cas où Apollon serait une divinité *infernale*, ce qui nous semble difficile à démontrer. Nous croyons plutôt que leur présence sur les sarcophages romains vient de ce que cet animal sert de symbole à *Némésis*, dont d'autres sarcophages présentent la roue à la même place, tantôt sous la patte d'un sphinx, tantôt sous celle d'un griffon. Peut-être fera-t-on mieux de les rapporter directement à *Pluton*, selon Eschyle (3), qui les appelle les chiens de *Jupiter*, c'est-à-dire de Jupiter *infernal*.

Le rapprochement (pag. 132) d'Iphigénie prête à être sacrifiée, avec l'Iphigénie en Tauride, qui se voit sur une peinture d'Herculanum, et avec plusieurs femmes, dans cette même pose de résignation, sculptées sur des stèles funéraires, nous a paru fort ingénieux et très juste. Mais il nous semble qu'en général en reproduisant des monuments *grecs*, *étrusques* et *romains*, on devrait moins insister sur leurs *similitudes*, et montrer plutôt au lieu de ces rapprochements les *différences* qui devaient nécessairement distinguer des ouvrages exécutés chez trois peuples d'un caractère si divers, surtout à une époque qui n'est pas la même : en faisant remarquer cette divergence dans l'expression artistique des idées primitives puisées dans la poésie ou dans la religion, M. Rochette aurait rendu un plus grand service à nos artistes, qui désirent souvent apprendre comment l'esprit, naïf et génial en même temps chez les Grecs, devenu mélancolique et violent chez les Étrusques, féroce et voluptueux chez les Romains, se manifeste dans les ouvrages de l'art, et arrive aux mêmes phases que, par des motifs pareils, l'art moderne a dû également parcourir.

M. Rochette à cette occasion veut que les artistes étrusques aient emprunté leurs sujets à Euripide et à Eschyle: il serait peut-être plus naturel de supposer qu'ils ont copié les modèles de l'art grec, sans

(3) Προμ. δεσμ. v. 802-805.

'Οξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας
γρύπας φύλαξαι, τόν τε μουνῶπα στρατὸν
'Αριμασπὸν ἱπποβάμον, οἳ χρυσόῤῥυτον
Οἰκοῦσιν ἀμφὶ νᾶμα Πλούτωνος πόρου.

doute avec des variations toujours inévitables, et des modifications qui venaient du talent des artistes et du prix que ces ouvrages devaient rapporter.

Les observations générales que M. Rochette fait (pag. 133) sur l'imitation du style grec par les Romains sont intéressantes et utiles.

Pl. XXVII. Quant à la peinture de Pompéi, relative au *sacrifice d'Iphigénie*, peut-être le public ne conviendra pas que l'expression du tableau original soit conservée soigneusement dans la planche lithographiée (pag. 135), et préférera plutôt à cette composition impitoyablement noire les trois ou quatre gravures qui en ont paru exécutées au simple trait dans différents ouvrages archéologiques.

M. Rochette fait observer que « la Diane n'est représentée *qu'à mi-* « *corps* aussi-bien que la nymphe, par un procédé qui tient sans doute « aux anciennes habitudes symboliques de l'art, dont on trouve tant « d'exemples sur les vases peints, et auxquelles n'était peut-être pas « étrangère la pratique romaine de représenter de même en buste ou « à mi-corps les personnages déifiés » : il a oublié sans doute que ces deux femmes se présentent à mi-corps tout simplement parce qu'elles sont dans les *nuages* qui couvrent le reste de leur corps.

La pl. XXVIII représente le *meurtre d'un roi en costume asiatique*, peint sur un vase inédit de Naples. M. Rochette l'a rapporté à la *fable d'Agamemnon*; nous l'avons expliqué par la *mort de Busiris*. Ne voulant pas être juge et partie à la fois, nous préférons reproduire plus tard le monument accompagné des deux explications différentes.

Pl. XXIX. Sarcophage étrusque où le *meurtre d'Agamemnon* par Égisthe et par Clytemnestre se reconnaît d'une manière certaine : le sujet est exécuté sans doute d'après un beau modèle de l'art grec.

Pl. XXIX. A. 2. Encore le *même sujet* sur une urne étrusque.

Pl. XXIX. A. 1. Le *meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre* accompli par *Oreste* et par *Pylade :* on voit *Charon* intervenir à cette scène.

Pl. XXX. Vase *funéraire* que M. Rochette rapporte au *tombeau d'Agamemnon*.

Pl. XXXI. Vase du *même genre* et publié depuis long-temps par M. Millingen avec non moins de fidélité, quoi qu'en dise M. Rochette.

Pl. XXXI. A. Ce lecythus *funèbre*, trouvé à Athènes, est rapporté, comme le vase précédent, sans aucune nécessité, à la mémoire du roi de Mycènes.

Pl. XXXII, 1. Statue du Vatican, désignée il y a plus de six ans sous le nom de *Pénélope*, dans une savante dissertation de M. Thiersch, avec lequel M. Rochette se félicite de se rencontrer. La gravure, sans

contredit supérieure à celle qui avait été donnée par l'antiquaire allemand, ne rend néanmoins en aucune façon le caractère de beauté sévère de l'original. M. Rochette finit par proposer, sur cette statue intéressante, une explication qui lui est propre, celle d'*Electre*.

Pl. XXXII, 2. On voit sur un bas-relief *Oreste réfugié dans le temple d'Apollon* et une *Furie assoupie* par la puissance du dieu protecteur.

Pl. XXXIII, 2. Le groupe de deux statues du Louvre, connues sous le nom de *Mercure et Vulcain*, est rapproché d'une manière fort ingénieuse du groupe d'*Oreste et d'Électre* (4), au Musée de Naples, publié pl. XXXIII, 1. L'analogie de l'attitude et même des physionomies de ces deux personnages donne lieu de supposer *Oreste et Pylade* dans le groupe du Louvre. Le caducée et la hache désignent dans cette hypothèse le sceptre d'Agamemnon et l'arme qui servit à venger sa mort.

Pl. XXXIV. Vase funèbre du Musée de Naples, rapporté encore à Électre pleurant sur le tombeau d'Agamemnon. Dans la scène supérieure, M. Rochette découvre avec beaucoup de sagacité la fable de *Phrixus immolant un bélier à la toison d'or. Aétes et Chalciope* assistent au sacrifice. La déesse qui s'appuie sur un pilastre, et qu'accompagne un chien, est expliquée avec raison par *Artémis*, dont le costume asiatique convient parfaitement à cette fable. M. Rochette a désaprouvé justement l'opinion de M. Panofka, qui n'y voyait qu'un simple sacrifice funèbre.

Pl. XXXV. Vase de Ruvo, qui se voit aujourd'hui au Musée royal de Berlin. Il est divisé en *quatre* rangs : le *premier* représente *Oreste*

(4) Nous profitons de cette occasion pour publier (Tav. d'agg. 1830. E.) le beau fragment d'une pâte antique de notre collection, qui nous paraît reproduire les traits du groupe de Naples. Il est nécessaire de rapprocher ces deux monuments de la peinture de Pompej, publiée par Millin, Gal. Myth. CLXVII, 625, et que les académiciens ont rapportée au moment où Iphigénie en Tauride vient de reconnaître son frère. M. le chanoine de Jorio nous semble avoir proposé une explication plus heureuse : il croit que cette scène a trait au moment où Oreste, malgré l'absolution de l'Aréopage, tourmenté encore par les remords, reçoit l'oracle de Delphes, qui lui ordonne de partir pour la Tauride. Électre et Pylade sont, dans ce cas, les personnes que l'on voit près de lui; en effet, l'abattement dans lequel il se trouve s'explique alors à merveille. Les statues d'Apollon et de Diane se voient au fond du tableau, pour indiquer que la scène se passe à Delphes, et le costume hellénique de toutes les personnes qui la composent s'explique parfaitement, pendant que si la Tauride eût été le théâtre de cet événement, il eût fallu au moins un ou deux personnages dans le costume des Barbares pour indiquer cette contrée.

au moment où il trouve un refuge dans le sanctuaire de Delphes; il s'appuie sur l'omphalos que supporte un piédestal; *Apollon,* assis sur le trépied même, ordonne à une des Euménides, armée d'un flambeau et d'un glaive, de mettre fin aux tourments d'Oreste. Derrière ce héros, on distingue, selon l'opinion très vraisemblable de M. Rochette, l'*ombre de Clytemnestre,* caractérisée par un grand voile, et la *prêtresse d'Apollon;* toutes deux quittent le sanctuaire. Au *second* rang une *femme ailée,* prête à sacrifier un *bélier* dont le sang coule à grands flots, attire surtout notre attention. M. Rochette y reconnaît *Eris* immolant le *bélier à toison d'or,* source de discorde entre les fils de Pélops. A gauche, le savant antiquaire suppose *Déméter, Koré* et *Hercule,* et de l'autre côté *Pélops* et *Oreste.* Dans le *troisième* rang, une *statue de Minerve,* assise et armée, repose sur un piédestal; les figures qui l'entourent sont plus difficiles encore à expliquer que celles du second rang : sans nous arrêter plus long-temps à un obstacle contre lequel nous viendrions sans doute échouer comme M. Rochette, nous nous contenterons de faire mention de la *course à cheval,* qui occupe le rang le plus bas, et que M. Rochette rapporte avec raison aux fêtes funèbres. Toutefois, on s'étonne que l'habile antiquaire n'ait pas senti la différence de style et de composition qui existe entre la première des quatre scènes et les trois autres. La peinture d'Oreste réfugié à Delphes est probablement la copie d'un tableau du premier ordre dont l'art moderne, en traitant ce sujet, pourrait tirer un grand parti. Les trois autres compositions sont plus que médiocres, et trahissent à chaque instant la main d'un ouvrier subalterne.

Pl. XXXVI et XXXVII. Vase du Musée de Naples: d'un côté, pl. XXXVI, *Oreste* se défend avec son épée contre *deux Furies* sans ailes, dont l'une est armée de deux serpents, l'autre d'un serpent et d'un *miroir qui réfléchit l'image de Clytemnestre.* De l'autre côté, pl. XXXVII, on voit *Apollon* assis sur l'omphalos, et devant lui *Oreste,* qui lui présente son épée et reçoit la branche de laurier; *Iphigénie* se trouve derrière le héros; à côté du dieu sont *Pylade* et la *prêtresse* assise sur le trépied sacré.

Pl. XXXVIII. Vase du Vatican: il représente *Oreste* tourmenté par une *Furie* qui paraît dans le plan supérieur de la scène, le menaçant de sa *lance :* le héros se réfugie sur l'autel; Apollon se tient auprès de lui, et *Minerve* armée semble arrêter par ses ordres la fureur de l'Euménide. Au-dessus d'Oreste et entre la Furie et Minerve, est assise une *femme ailée, tenant un bâton recourbé :* M. Rochette la désigne par le

nom de *Thémis* ou de *Pytho.* Mais le style de ce monument est de si mauvais goût, et les vases de Ruvo, que la grandeur de leurs dimensions rend aussi plus fragiles, ont subi tant de restaurations, qu'avant d'avoir reconnu soi-même l'attribut qui distingue cette femme ou déesse, il faut s'abstenir de toute conjecture à ce sujet.

Pl. XXXIX. Sarcophage de Volterra, représentant *Néoptolème tué par Oreste.* L'objet que saisit Néoptolème a été regardé jusqu'à présent comme la *roue* de Némésis : M. Rochette y voit le cercle de métal qui était une partie essentielle du trépied fatidique, et dont M. de Brœndstedt a signalé le premier, par une foule de rapprochements incontestables, la présence et l'intention symbolique.

Pl. XL. Canthare du cabinet de M. le comte de Pourtalès. Ce vase, qui est de la fabrique de Nola, remarquable sous tous les rapports, représente d'un côté *Néoptolème égorgé par Oreste* dans le temple de Delphes : le meurtrier, enlacé dans les replis d'un serpent, vient se réfugier à l'autel, et à l'ombre du laurier sacré; un homme barbu tenant d'une main un bâton, et lançant de l'autre une pierre contre Néoptolème, a été reconnu pour le *Démos de Delphes*, et le génie barbu qui saisit et emporte Néoptolème, pour *Thanatos, le Génie de la mort* (pag. 209). Le *côté opposé* du même vase représente *Oreste* barbu et nu, conduit en véritable criminel par un *guerrier* et par *Mercure* (que distinguent son petase et son caducée), devant une *femme entièrement enveloppée dans son voile* et assise sur son *trône,* le front couronné d'une stéphané. A l'autre extrémité du tableau paraît *Minerve,* sans autres symboles de sa divinité que le casque; sa main gauche baissée repose sur une roue ailée pendant que la droite semble accompagner le discours qu'elle adresse à Mercure. M. Rochette (pag. 215) suppose ici *Oreste conduit devant Iphigénie en Tauride.* Mais pour faire de ce guerrier revêtu d'une armure grecque le roi Thoas, le savant antiquaire est obligé d'appeler à son secours quelques vases de Ruvo et de la Basilicate. Nous remarquerons à cette occasion qu'il ne faut pas confondre les monuments semblables à ce vase de Nola, et qui portent le cachet des idées grecques dans toute leur pureté, avec cette espèce de vases sortis de contrées où le mélange de différentes races d'habitants, où la civilisation imparfaite qui est l'apanage des provinces éloignees du centre des lumières, et une foule de causes analogues, ont altéré les traditions et la vérité de l'art même, de sorte qu'au lieu des chefs-d'œuvre qu'on voudrait y voir, l'observateur ne rencontre que des monuments où les fables helléniques ont perdu toute leur grandeur et où les héros de Troie sont affublés des

costumes, et, pour ainsi dire, des mœurs que l'artiste mercenaire voyait autour de lui. Une autre objection à cette hypothèse de M. Rochette, c'est d'une part l'*absence de Pylade,* et de l'autre la *présence de Mercure et de Minerve, en Tauride,* qu'aucun témoignage, ni des auteurs ni des monuments, ne justifie. Ces raisons nous ont engagé à proposer une explication plus conforme, selon nous, à l'intention du tableau, au costume des figures, et qui peut-être s'appuie mieux encore sur les autorités des anciens. *Oreste est conduit par Mercure et par Mars*, *devant la Justice personnifiée de l'Aréopage :* la présence de Minerve ne surprendra personne, si l'on se rappelle qu'Oreste lui érigea près de l'Aréopage une chapelle et un culte particulier sous le titre d'Athéné *Areia,* parce qu'elle l'avait sauvé, lorsque, pour ainsi dire, comme un autre Mars (Ἄρειος), il allait être jugé devant le tribunal de l'Aréopage. Le célèbre vase d'argent connu sous le nom de Corsini, et publié par *Winckelmann* (Monum. inéd. 157), et par *Millin* (Gal. myth. CLXXI, 624), vient à l'appui de cette interprétation. Car la femme assise sur un rocher et plongée dans une profonde méditation n'est point, ce que supposaient les deux éditeurs, *Érigone* fille d'Égisthe, mais bien certainement la *Justice* (Δικὴ) *de l'Aréopage* personnifiée, de même que la femme voilée que l'on voit sur le vase de M. le comte de Pourtalès. En outre, le personnage qui tient d'une main un flambeau, et de l'autre, à ce qu'on croit, un rouleau, ne représente pas une *Furie,* mais un *servant du tribunal*, et le *flambeau allumé* indique que le jugement avait lieu *pendant la nuit.* Quant à la *roue ailée,* M. Rochette remarque judicieusement que cet attribut, relatif à Némésis, ne s'est présenté jusqu'à présent que sur des monuments de l'époque romaine : il propose par conséquent d'y voir le *char ailé* dont Minerve est l'inventrice. Nous nous rendons volontiers à cette observation du savant antiquaire, et la roue ailée, auprès de laquelle se tient Minerve, sert à confirmer l'opinion que nous avançons, en désignant Athènes pour le théâtre de cette scène ; c'est en effet dans cette ville que la déesse inventa le char et enseigna à son protégé Erichthonius l'art de le gouverner. Du reste, et quoi qu'il en soit, les antiquaires sauront gré à M. Rochette de leur avoir procuré la connaissance d'un monument qui offre un si grand intérêt.

On ne peut pas en dire autant de la peinture du vase reproduit pl. XLI, peinture qui est un exemple frappant de l'ignorance de ces barbouilleurs de province, croûte antique, s'il en fut jamais. Ce vase, dont le dessin est détestable, se divise en *trois* rangs de peintures : la *première* montre *Jupiter* sur son trône ; à sa droite, *Junon*

et *Vénus* portent une colombe; à sa gauche, *Minerve* est assise sur son bouclier, armée de l'égide noire, où se voit la tête de Méduse en blanc : une *Victoire* lui apporte un casque. Dans le second rang, *deux homme nus*, les mains liées derrière le dos, sont conduits par trois jeunes gens devant une femme assise et appuyée sur son sceptre : à côté d'elle se trouve un vieillard tenant une lance. *Oreste et Pylade en Tauride*, tel est le titre que M. Rochette assigne avec raison à cette composition. Dans le rang *inférieur*, Andromède paraît enchaînée à un rocher; *Persée barbu*, armé de la harpé, se dispose à combattre le monstre marin. A quelque distance de lui, on aperçoit *Céphée* et *Cassiopée*.

Pl. XLII, 1. Fragment d'un groupe en marbre du Vatican, qui consiste dans une *jambe gauche, posant sur une petite figure vêtue*, à qui la tête manque ainsi que le bras droit, et qui s'appuie sur son bras gauche. Cette figure n'est distinguée que par ses *ailes*, qui font reconnaître à M. Rochette le *Génie de la mort foulant aux pieds Psyché*. (?)

Pl. XLII, 2. Bronze publié par Gori, Mus. Etrusc. I, 48, qui voyait dans ce sujet *Mercure enlevant Proserpine*, et par Zannoni, Gal. di Firenze, ser. IV, T. I, tav. 24, p. 57 à 65, qui substituait *Bacchus enfant* à Proserpine. M. Rochette reconnaît dans cet adolescent nu et ailé le *Génie de la naissance*, Δαίμων γενέθλιος, Genius natalis, portant entre ses bras un enfant nouveau-né et comme *emmaillotté* dans son étroite *tunique*. Selon M. Rochette, la *couronne rayonnante* qui surmonte la petite figure est proprement la *couronne mystique*. Nous aurons prochainement occasion de développer une nouvelle opinion à l'égard de ce beau monument.

Pl. XLII. A. 1. Ce sarcophage du Musée de l'université de Palerme représente deux *hommes barbus*, vêtus d'une tunique et *ailés*, qui gardent une espèce d'alcôve où l'on voit une femme morte étendue sur son lit. Le savant antiquaire y reconnaît les *Génies de la mort*. A l'une des extrémités de la scène on aperçoit *Charon dans sa barque*; à l'autre, *Hercule avec Cerbère*.

Pl. XLII. A. 2. M. Rochette publie un superbe vase en marbre du prince de Belvédère à Naples, d'après le recueil des dessins de Millin. Dans ce monument, soit qu'on considère chacune des figures à part, soit qu'on examine la pensée de l'artiste, soit qu'on cherche à se rendre compte de l'ensemble de la composition, on est tenté de voir plutôt un ouvrage de l'école de Canova qu'un monument qui appartienne à la belle époque de l'art antique. L'auteur se serait-il laissé égarer par quelque illusion?

Pl. XLIII, 1. Bas-relief : *Clytemnestre égorgée par Oreste et* par *Pylade.*

Pl. XLIII, 2. Fragment de mosaïque : dans une scène où figurent quatre personnages, on voit une *femme affligée*, et un *homme* qui paraît *porté sur des roues ailées;* il tient d'une main la *balance*, de l'autre la *massue.*

Pl. XLIV. 1. Vase de M. Durand : Un jeune homme, les ailes déployées, vole, tenant de la main droite un oiseau, de l'autre une petite baguette, sans doute pour mettre en mouvement le grand cerceau qui se voit devant lui; c'est le *Génie de l'adolescence :* cette explication fait honneur à la sagacité de M. Rochette. Dans la figure du revers, il reconnaît l'*éphèbe lui-même, Dioclès,* auquel ce vase fut offert; le génie qui est peint dans une *position horizontale*, au-dessous duquel s'enfuit un lapin, est désigné comme un *génie funèbre*, explication tout aussi heureuse.

Pl. XLIV. A. Vase de M. Durand, découvert dans la Basilicate. Un *homme barbu*, couvert d'une peau d'animal, et *portant de grandes ailes, enlève une femme.* M. Rochette applique avec succès à ce monument la fable du héros de Temessa, qui enlevait chaque année une jeune vierge; un beau vase du même cabinet vient confirmer cette interprétation :

Pl. XLIV. B. Un homme ailé, vêtu d'une courte tunique, arrête une femme qui cherche à s'échapper de ses bras. M. Rochette aime mieux y voir *Thanatos enlevant une jeune femme*, que *Borée poursuivant Orithyie.* Nous ne saurions partager cette opinion : l'euphémisme poétique des Grecs s'oppose à une hypothèse qui conviendrait plutôt à une nation mélancolique et sombre, comme les Étrusques. Le sujet du côté opposé représente *Bacchus et Ariadne*, et se prête également à l'une et à l'autre de ces explications; car, dans cette sorte de monuments, la fable de Borée, aussi-bien que celle d'Aurore, paraît avoir un sens éminemment funéraire.

Pl. XLV. Ce sujet est reproduit sur un vase qui offre de précieux souvenirs de la doctrine des mystères, et que M. Gerhard a publié en 1827. Ce qui nous surprend davantage, c'est que M. Rochette, si fécond d'ailleurs en citations, ait négligé d'indiquer le recueil du savant allemand, dont il est impossible qu'il n'ait pas eu connaissance, lui qui nous demandait cet ouvrage *par écrit,* au moment où il s'occupait de la rédaction de son texte. On aurait peut-être le droit d'exiger de celui qui publie une seconde fois un monument de ce genre, qu'il y répandît au moins de nouvelles lumières : nous regret-

tons sincèrement que M. Rochette n'ait pas senti cette nécessité.

Pl. XLVI, 1. Vase de Marathon, qui se voit au Louvre, et connu par les différents ouvrages qui ont paru sur ce Musée important. Pour que l'on pût tirer de cette scène funéraire un argument en faveur du sens funèbre que certains antiquaires donnent au cheval, il faudrait que la femme assise, image de la personne qui n'est plus, parût le tenir ou le diriger; mais comme telle n'est point la disposition des figures, nous craignons bien que ce fait ne serve plutôt à confirmer l'opinion contraire, et à établir que le cheval, consacré d'ailleurs au *soleil*, est un *symbole de la vie* et non de *la mort*.

Pl. XLVI, 2. Femme dans l'attitude de la méditation ou du deuil.

Pl. XLVI, 3. Torse d'Apollon, avec un baudrier orné des signes du zodiaque et déjà publié par M. Gerhard, *Antike Bildwerke*, 1827.

Pl. XLVII. Autel très remarquable du Vatican, publié également par M. Gerhard. On y voit la Nuit portant dans ses bras deux enfants, dont l'un est le *Sommeil* et l'autre la *Mort*: le sens de cette allégorie est confirmé par deux femmes placées à côté de ces enfants, et dont l'une est endormie, l'autre tient le gorgonium, symbole du trépas.

Venons aux notes qui forment dans ce volume un ouvrage à part, d'autant plus considérable qu'elles remplissent les deux tiers du texte, et qu'à vrai dire le texte paraît plutôt fait pour les notes que les notes pour le texte. On y découvre sans contredit une érudition vaste et presque effrayante. Mais pour l'apprécier à sa juste valeur, il faudrait vérifier l'exactitude des citations, et voir si chacune d'elles s'applique naturellement et avec fruit à l'opinion en faveur de laquelle on l'invoque. Pour nous, il est des auteurs aux citations desquels nous n'osons pas avoir une foi aveugle, et, s'il faut le dire, quoique à regret, M. Rochette est de ce nombre. Nous aurions pu lui épargner une observation que plusieurs critiques avaient déjà faite, si le même défaut ne se reproduisait dans ses nouveaux ouvrages; cette négligence nous fait un devoir de mettre en garde les jeunes archéologues contre les autorités sur lesquelles M. Rochette ne craint pas de s'appuyer. Ainsi nous avons, tout récemment, blâmé M. de Laglandière, lorsque dans une critique non moins légère que l'ouvrage qu'elle réfutait, il cita, *d'après M. Rochette*, des vers de Térence ainsi conçus :

> « Atque per alienas tegulas
> Venisse per impluvium clanculùm mulieri. »

On n'avait en effet qu'à essayer de scander le dernier vers pour

s'apercevoir que Térence avait dû l'écrire autrement. Voici la véritable leçon, Eunuch. Act. III, scen. v, 31.

« Deum sese in hominem convertisse atque in alienas tegulas
« Venisse clanculùm per impluvium fucum factum mulieri. »

Si M. Rochette avait vu dans l'original qu'il ne s'agissait pas d'un *homme* mais de *Jupiter*, il n'aurait pu traduire « per alienas tegulas » en ces termes *par le toit du voisin* (5). Certes le dieu de l'Olympe ne s'amusait pas à se promener sur *plusieurs toits*, mais allait directement *par le toit chez la femme d'un autre* (6). Du reste, nous ignorons à quel commentaire M. Rochette a emprunté sa citation. Mais afin qu'il ne prenne pas pour une personnalité injurieuse ce que nous avançons à l'égard de ses citations, ajoutons qu'il ferait très bien de se *défier à son tour de celles de M. Panofka* : et voici pourquoi.

Bullet. dell'Instit. di Corr. Arch. 1829, n° 10, 1829, pag. 138, nous avions cité « les *trois* vases de Nicosthène (n° 567, pag. 80; n° 1516, « pag. 130; n° 442, pag. 128). » Dans le Journ. des savants, Févr. 1830, pag. 120, M. Rochette écrit : « sans compter les noms déjà connus « par d'autres vases de Nicosthène, dont M. le duc de Blacas possède « un vase trouvé à Agrigente, et qui se rencontre *quatre fois* (*) dans « la collection de Canino. »

(*) « Il s'y lit trois fois écrit en entier ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ, n. 442, 567 et 1516; et « c'est certainement le même nom qui se lit ΚΟΣΘΕΝΕΣ sur un quatrième vase « n. 273, d'où le rédacteur du catalogue a fait le nom barbare de *Kosthenes*. »

Après avoir lu ces deux passages, on s'imaginera peut-être que nous avons passé sous silence un des ouvrages de Nicosthène. Il n'en est rien; une simple faute d'impression dans le bulletin publié à Rome a causé cette méprise de M. Rochette. Car le vase n° 442 cité par M. Rochette *n'existe nulle part* dans le Catalogue imprimé du pr. de Canino : notre manuscrit envoyé à Rome indiquait n° 44, pag. 28. Si M. Rochette n'avait pas cité d'après nous, s'il avait comparé l'original, il se serait aperçu que son *quatrième* vase, n° 273, est *le même* que le *premier* n° 44.

Passons maintenant à un autre genre de citations, qui sans doute

(5) Suppl. au premier vol. des Annales de l'Institut, p. 421, lin. 2.

(6) Nous avons cru devoir répondre au moins à un point de l'anticritique que M. Rochette a bien voulu nous adresser, et dans laquelle on lit sur le passage de Térence la phrase suivante : « Comment M. de Laglandière justifie-t-il cette honnête supposition, que je ne parais pas comprendre des vers de Térence, que le moindre écolier entendrait sans beaucoup d'efforts? »

sont plus exactes, mais néanmoins aussi complétement fausses (pag. 144, not. 4). « Cet autel domestique qu'Æschyle (Agam. 770, v. 941 Blomf.) « nomme *δωματῖτιν ἑστίαν*, ou, comme il dit ailleurs, 1040, v. 1005 « Blomf.), *κτησίου βωμοῦ*, était *placé au centre de l'habitation* 1058 *ἑστίας* « *μεσομφάλου*. » Il nous semble que *ἑστία μεσόμφαλος* ne désigne autre chose qu'un *autel avec un ombilic au milieu*, expression qui ne peut embarrasser même le plus mince archéologue. Pag. 237, not. 1, nous trouvons un exemple d'érudition tout-à-fait déplacée, et de citations dont l'auteur ne paraît pas comprendre la portée : « La *lyre*, « comme *objet funèbre symbolique*, figure aux mains des Sirènes sur « plusieurs pierres gravées, et entre autres sur une pierre du recueil « de Gorlœus, II, 496, où cet instrument est surmonté d'un papillon; « on voit une lyre sculptée, ce qui est bien autrement caractéristique, « dans le tympan même du tombeau de Canosa pl. I, 3. La significa- « tion funéraire de ce symbole est d'ailleurs constatée par un monu- « ment de la plus haute antiquité grecque, par une *figure tenant une* « *lyre*, placée sur le tombeau de Caucon (Paus., V, 5. 4). » On n'a pas besoin de réfuter les deux premiers arguments de M. Rochette; il suffit d'avertir le lecteur que la figure qui tient une lyre sur le tombeau de Caucon est l'image de l'*hiérophante même*, à l'égard duquel, ainsi que pour le véritable sens de ce symbole, nous renvoyons le lecteur à la pl. VII du Musée Blacas. Ces inexactitudes et bien d'autres encore sont cependant contrebalancées par des notes très judicieuses et très savantes, telles que la monographie, pag. 215, not. 1, de la roue ailée. De même nous avons dû applaudir à l'ingénieuse restitution d'un passage d'Hésychius, *voc.* *Αἴωρα*, qui jusqu'à présent avait été négligé même par des philologues du premier rang. Nous en dirons autant de l'interprétation d'un passage d'Eubulus (7) relatif au mot *ψηφοπεριβομβητρίαν*, si nous pouvions le faire sans nous louer nous-même (8). Mais comme nous en avions fait confidence à M. Rochette, qui l'avait demandée pour l'insérer, avec le nom de l'auteur, dans son ouvrage (9), c'est au lecteur à décider si l'interprétation vaut mieux que le procédé.

(7) Athénée, XI, 42, 471.

(8) Panofka, Rech. sur les Vas. gr. p. 19, p. 50.

(9) Rochette, Orestéide, p. 197, note 5 : « C'est dans le passage d'Eubulus, *apud Athen.* XI, 42, 471, D, où sont énumérées les diverses qualités des vases d'argile de la célèbre fabrique théricléenne, *τῶν θηρικλείων*, que se trouve l'expression dont il s'agit, *ψηφοπεριβομβητρίαν*. Il eût été sans doute difficile d'exprimer *le retentissement produit par l'insertion de calculs dans un vase d'argile* d'une manière plus pittoresque et plus heureuse; et l'épithète qui suit celle-ci, *μέλαιναν*,

Nous craindrions d'étendre beaucoup trop les limites de cet article, en discutant avec M. Rochette la mesure qu'il est nécessaire d'observer dans les citations; il nous suffira de demander si c'est dans l'état actuel de l'archéologie, que l'on peut faire des volumes pareils à ceux de la philologie hollandaise ou allemande des siècles précédens, et si M. Rochette par conséquent a le droit de dénoncer au lecteur les passages que M. Mongez, M. Quatremère de Quincy, M. Letronne, M. de Brœndstedt, M. Welcker et autres, *ont oublié de citer* (10); il faudrait, pour légitimer cette assertion, que l'intention de ces savants eût été d'en faire usage.

La science de l'antiquité figurée a besoin d'un public qui s'y intéresse et qui la cultive : pour le former, il lui faut des savants qui dévouent leur temps, leurs moyens et leurs études exclusivement à l'archéologie, et dont les ouvrages savent gagner des amateurs. Au surplus, dans cette science, la meilleure interprétation nous semble celle que tout le monde comprend, sans avoir besoin de recourir au luxe fatigant d'une érudition trop souvent inutile.

Nous sommes loin de contester à M. Rochette le mérite d'être parfaitement au courant de la science, et de savoir profiter, non seulement des passages anciens, mais encore des ouvrages archéologiques les plus récents : nous voudrions cependant faire remarquer que des notes, quelquefois très ingénieuses et savantes en elles-mêmes, peuvent paraître *déplacées*, de sorte qu'au lieu de venir au secours de l'interprète, elles ne font qu'embarrasser le lecteur.

Quant aux planches lithographiées de l'ouvrage de M. Rochette,

ne convient pas moins bien à notre vase. Toutefois, il est permis de croire que les interprètes d'Athénée ne s'étaient pas fait encore une juste idée du mot ψηφοπεριβομβητρίαν, d'après le silence absolu qu'ils ont gardé sur ce mot d'une composition si remarquable; et il faut convenir que c'est là un des cas les plus curieux, mais malheureusement trop rares, où le texte et le monument antiques, rapprochés l'un de l'autre, se servent de commentaire. »

(10) Pour n'en donner qu'un seul exemple, nous nous sommes bien gardé d'observer, page 139, à l'occasion de la pl. XLIV, 1, que M. Rochette *a oublié de citer* le passage de Pétrone, cap. XLV : « *Domina, inquam, Venus, si ego hunc puerum basiavero ità ut ille non sentiat, cras illi par* columbarum *donabo.* » Cap. XLVI : « *Proximâ nocte cùm idem liceret, mutavi optionem : et, si hunc, inquam, tractavero improbâ manu, et ille non senserit,* gallos gallinaceos *pugnacissimos duos donabo patienti !* » Et pourtant ces passages, rapprochés des deux vases décrits par M. Rochette, ainsi que de celui où Ganymède se voit avec le trochos, auprès de Jupiter, ont une telle autorité, qu'on inclinera peut-être à se défier du génie de l'Éphébie de M. Rochette, et à reconnaître plutôt dans le jeune homme ailé, couronné de myrte, le fils tout puissant de Vénus.

celles de l'Orestéide sont exécutées avec plus de soin et de talent : le papier et l'impression du texte ne laissent rien à désirer. Si M. Rochette, dans la suite de ce recueil, voulait indiquer, en haut ou à la marge de chaque page, le monument qu'il traite et la planche qui le représente (11), il faciliterait l'usage d'un livre qui, ressemblant plutôt à un cours d'archéologie qu'à un modeste commentaire des monuments, rend souvent la découverte des explications relatives à telle ou telle planche presque impossible.

Si la critique que nous venons d'adresser à M. Rochette paraissait plutôt sévère que complaisante, nous aurions rempli le but de l'Institut, qui consiste à servir purement les intérêts de la science, et à ne jamais subir le joug d'une *camaraderie*. D'ailleurs, comme nous rendons un juste hommage aux qualités de ce savant antiquaire, à sa facilité pour réunir les matériaux d'une recherche quelconque, à son esprit de combinaison et à son talent d'écrire : il nous sera permis de former le vœu sincère qu'il mette un peu plus d'exactitude dans les détails de ses études, qu'il se défie un peu plus des idées qui lui viennent les premières, et que, moins inquiet de sa réputation et du succès, il ménage un peu sa fécondité littéraire. De cette manière, nous sommes convaincu qu'il rendra de très grands services à l'archéologie et qu'une gloire non contestée lui viendra d'elle-même. M. Rochette n'a qu'à vouloir, et la critique lui témoignera sa reconnaissance pour l'avoir dispensée d'un devoir beaucoup plus pénible qu'on ne le pense communément.

Théodore Panofka.

(11) Observation déjà faite par M. Letronne à la fin de son second article, sur le même ouvrage de M. Rochette.

III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

1. SCULPTURE.

a. LES NOCES D'HERCULE ET D'HÉBÉ, SUR UN AUTEL TROUVÉ A CORINTHE.

(*Tav. d'agg.* 1830. F.)

C'est à M. *Dodwell* que l'on doit la première connaissance de ce monument, trouvé à Corinthe, et si remarquable, sous le rapport de l'art comme sous celui de l'archéologie. Il a été gravé très exactement avec quelques autres bas-reliefs, que le savant voyageur publia à Rome en 1812, sous le titre *Alcuni Bassi-rilievi della Grecia.* Sa forme ronde le fit considérer comme un *puteal*, et le sujet qui le décore parut représenter la *réconciliation d'Hercule et d'Apollon.* Cette interprétation de l'archéologue anglais fut généralement adoptée sans scrupule, et les savants citèrent constamment ce fait intéressant d'après le puteal de Corinthe, jusqu'en 1827. M. *Gerhard* (1), peu satisfait de cette explication, en essaya une nouvelle, en reproduisant le même bas-relief sous le nom de *Vénus conduite dans l'Oympe.* Il avait trouvé de l'analogie entre ce monument et le piédestal de la statue de Jupiter Olympien (2), où est représentée la *naissance de Vénus*, avec le cortége des mêmes divinités; et, séduit par cette analogie plus spécieuse que réelle, il se laissa aller à la prendre pour une autorité.

Pour peu que l'on examine attentivement la composition du bas-relief de Corinthe, on est frappé de sa ressemblance avec une peinture de vase, publiée par M. Millingen (3), et sur laquelle on voit une jeune mariée conduite par le πάροχος et la νυμφεύτρια, et précédée des divinités nuptiales, Apollon et Diane, s'appro-

(1) Antike Bildwerke, Heft. 1, 14-16.

(2) Paus. V, 11.

(3) Peint. ant. de Vas. gr., pl. XLIV. Panofka, Recherches sur les véritables noms des Vases, pl. VIII, 1.

cher de la maison de son époux, qui semble l'attendre avec impatience. D'après ce rapprochement, qui me semble fondé, ce bas-relief représente pareillement une procession nuptiale(4). J'y reconnais *Hébé* conduite par *Junon* et par *Vénus*, et que précèdent *Apollon*, *Diane*, *Latone* et *Mercure :* elle dirige ses pas vers Hercule, conduit par *Minerve* et par *Pitho*. J'ai supposé *Junon* conduisant *Hébé*, non seulement parce que cette déesse préside aux mariages, et par conséquent figure une νυμφεύτρια par excellence, mais bien plus encore parce que c'est elle qui donna Hébé pour épouse à Hercule après l'avoir adopté comme fils légitime (5). Près de la magnifique Junon chryselephantine d'Argos, que Polyclète avait représentée assise sur un trône, tenant d'une main une grenade, et de l'autre le sceptre surmonté d'un coucou, on voyait sa fille Hébé debout (6) et tenant sans doute une oenochoë et une phiale (7). Cette dernière statue était l'ouvrage de Naucydes. La déesse qui vient après Hercule m'a paru devoir être *Pitho*, que Plutarque met au nombre des cinq divinités nuptiales (8) : terminant la procession, elle se trouve dans un rapport très prononcé avec sa maîtresse *Vénus* (9), que je croyais reconnaître dans la déesse qui accompagne Hébé (10). Quant à *Mercure*, sa présence est suf-

(4) Hesych. v. ἀγώγη· Πορεία τῆς νύμφης πρὸς τὸν ἄνδρα, Ῥόδιοι.

(5) Diod. IV, 244, p. 284 : Ζεὺς Ἥραν μὲν ἔπεισεν ὑοποιήσασθαι τὸν Ἡρακλέα. Τὴν δὲ τέκνωσιν αὐτοῦ γενέσθαι φασι τοιαύτην· Τὴν Ἥραν ἀναβᾶσαν ἐπὶ τὴν κλίνην, καὶ τὸν Ἡρακλέα προσλαβομένην πρὸς τὸ σῶμα, διὰ τῶν ἐνδυμάτων ἀφεῖναι πρὸς τὴν γῆν, μιμουμένην τὴν ἀληθινὴν γένεσιν, ὅπερ μέχρι τοῦ νῦν ποιεῖν τοὺς βαρβάρους ὅταν θετὸν υἱὸν ποιεῖσθαι βούλωνται· τὴν δ' Ἥραν μετὰ τὴν τέκνωσιν μυθολογοῦσι συνοικίσαι τὴν Ἥβην τῷ Ἡρακλεῖ.

(6) Paus. II, 17, 5.

(7) Athen. X, p. 425, e : Καὶ τὴν Ἥβην δέ τινες ἀνέπλασαν οἰνοχόουσαν αὐτοῖς. Comparez le nom de *Ganymeda* anciennement attribué à Hébé. (Paus. II, 13.)

(8) Qu. Rom. 11 : Zeus Teleios, Hera Teleia, Aphrodite, Peitho, et surtout Artémis. Il paraît qu'Apollon et Diane remplacèrent plus tard Jupiter et Junon, puisque l'Artémis citée par Plutarque n'est que Latone ou Ilithuye.

(9) Pindar Pyth. IX, 16.

(10) Horat. Carm. lib. I, XXV, v. 5-9.

Fervidus tecum puer et solutis
Gratiæ zonis, properentque Nymphæ,
Et parùm comis sine te (scil. *Venere*) *Juventas*
Mercuriusque.

fisamment justifiée par un passage de Plutarque (11), qui nous apprend qu'il était d'usage d'envoyer chercher les fiancées par des *hérault*s, *κήρυκες*. Après avoir découvert le véritable sujet du bas-relief, je me suis convaincu que ce monument ne servait pas de *puteal*, mais bien certainement d'*autel rond* (*βωμὸς*). « Au temple de Junon, dit Pausanias, près de Mycènes, les of« frandes qui méritent d'être remarquées, sont un *autel d'ar*« *gent avec les noces d'Hercule et d'Hébé en bas-relief* (12). » Il est probable que c'était une copie d'après l'autel en marbre qui nous est parvenu.

Il est important de désigner ici quelques autres monuments qui appartiennent sans doute à la même fable, et que l'on n'a pas envisagés sous leur véritable point de vue. Le *premier* est un aryballos du Musée de Naples, qui a été publié d'abord par Visconti (13), et ensuite par Millin (14), et décrit en dernier lieu par moi-même (15), sans qu'aucun des antiquaires qui l'ont examiné ait saisi le véritable sens de cette peinture. Il s'agit aussi dans ce tableau du mariage d'Hercule et d'Hébé, mais représenté sous l'influence de la doctrine des mystères. On reconnaît néanmoins sans peine une *Vénus* dans la *Calypso* placée au centre de la scène : *Antheia* (16), protégée par *Héra* au-dessus d'elle, désigne clairement *Hébé*, qui tient la *fleur* du Pothos, comme symbole de sa jeunesse et de ses désirs. En face d'elle se trouve *Hercule* cueillant une pomme : sa tutrice *Minerve* sous le nom d'*Athnakis*, accompagnée de *Mercure*, se voit au-dessus de lui. Pour bien comprendre pourquoi les noces d'Hercule et d'Hébé sont représentées comme ayant lieu au jardin des Héspérides, il faut se rappeler

(11) Qu. gr. 27 : Διὰ κηρύκων γὰρ ἦθος ἦν τὸ μετέρχεσθαι τὰς νύμφας.

(12) Lib. II, 17, 6 : Βῶμος Ἥβης καὶ Ἡρακλέους γάμον ἐπειργασμένον ἔχων.

(13) Dissertation adressée à M. Nicolas, directeur du Musée de Naples.

(14) Peint. de Vas. ant. t. I, pl. III, p. 10. Gal. myth. CXIV.

(15) Gerhard, Neapels Antiken, s. 353.

(16) Le nom ΑΝΘΙΑ, que je lis *Anthia*, se trouve encore sur un scarabée où l'on voit Hercule s'approcher d'une fontaine pour puiser de l'eau (Mill. Gal. myth. CXXI, 477). Cet antiquaire propose cependant deux interprétations de cette inscription, l'une et l'autre différentes de la mienne.

Hera Antheia avait son temple à Argos. (Paus. II, 22.)

que ce domaine était spécialement consacré à *Junon*.

Un autre vase, en forme des lecythus (17), nous montre *Minerve* suivie de *Mercure*, et offrant ses félicitations aux jeunes époux, *Hercule* et *Hébé*; la mariée tient une pomme, comme c'était l'usage (18), surtout à Athènes. Un troisième vase (19), où l'on voit le buste d'Hercule en face de celui de Minerve et d'une autre femme dont la stéphané est ornée de serpents, représente peut-être le même sujet, si l'on n'aime mieux y supposer Hercule et Junon réconciliés par l'intervention de Minerve. Quoi qu'il en soit, c'est en faveur d'Hercule sans doute que Minerve s'intéressait à Hébé, et qu'elle lui concéda, à Rome, une chapelle particulière dans son temple au Capitole (20).

Il ne me reste qu'à citer les passages les plus importants de Pausanias, qui sont relatifs à Hébé et son culte solennel. A Athènes, dans le temple d'Hercule appelé Cynosarge, on voyait un autel d'Hercule et d'Hébé, fille de Jupiter, qui fut, dit-on, mariée à Hercule (21). Dans la citadelle de Phlionte, près d'un bois de cyprès, il y avait un temple qui depuis les siècles les plus reculés était l'objet d'une grande vénération. La déesse qu'on y adorait portait anciennement le nom de *Ganymeda*; elle prit dans la suite celui d'*Hébé*; et Homère la nomme ainsi dans le récit du combat singulier entre Alexandre et Ménélas, où il dit *qu'elle versait à boire aux dieux*; et dans la descente d'Ulysse aux enfers, où il nous apprend qu'elle était l'*épouse d'Hercule*. Olen, dans son hymne à *Junon*, dit que cette déesse avait été élevée par les Saisons, et que ses enfants étaient *Mars* et *Hébé*. Les Phliasiens rendaient à Hébé différens honneurs, dont le plus remarquable est le *droit d'asyle attaché à son temple*. Ceux qui étaient enchaînés consacraient leurs fers en les suspendant aux arbres des bois voisins. On célébrait aussi tous les ans à l'honneur de la déesse une fête nommée les *Cissotomes* (*jour où l'on coupe le lierre*). Il n'y avait dans ce

(17) D'Hancarville, Pict. etr. t. IV, p. 77, pl. 12.
(18) Plut. Qu. Rom. LXV.
(19) De Laborde, vol. II, vign. IX.
(20) Plin. l. XXXV, 10, 36.
(21) Paus. I, 19.

temple aucune statue, ni gardée en secret, ni exposée à la vue, et ils se fondent pour agir ainsi sur une tradition sacrée. Les Phliasiens racontent aussi qu'Hercule, à son retour de la Libye, d'où il avait rapporté les pommes des Hespérides, vint à Phlionte pour *quelque affaire particulière*. Oenée, qui lui avait donné précédemment sa fille en mariage, y vint aussi de l'Étolie : un jour qu'il mangeait chez Hercule, ou qu'Hercule mangeait chez lui, le jeune *Cyathus*, son échanson, ne versant pas à boire au gré d'Hercule, ce héros le frappa d'un de ses doigts à la tête. Le jeune garçon mourut sur-le-champ, et les Phliasiens consacrèrent à sa mémoire un édifice qui est près du temple d'Apollon : on y voit deux statues en marbre, dont le sujet est *Cyathus présentant une cylix à Hercule* (22).

Ce que Pausanias appelle *quelque affaire particulière* me semble se rapporter aux noces d'Hercule et d'Hébé, et la fable du meurtre de Cyathus s'explique parfaitement si l'on pense que depuis son alliance avec Hébé, échanson des divinités, Hercule n'avait plus besoin de son échanson mortel, appelé Cyathus (23). Quant à la fête Κισσοτομοί (couper le lierre), je ne saurais m'expliquer son origine autrement que par les attributions d'Hébé, chargée de présenter des couronnes aux fêtes des divinités, et de leur verser ensuite du vin; car au commencement du repas, les anciens avaient l'habitude de se couronner de lierre, parce que cette plante préservait des suites funestes de l'ivresse.

Théodore Panofka.

---

b. DE EUMENIDUM STATUIS ATTICIS DISPUTATIUNCULA.

Opus pergratum cùm iis qui antiquitatis studia inprimis cara sibi esse volunt, tùm præcipuè iis qui, elegantiori quodam sensu præditi, nullâ magìs in re, quàm artis operibus veteres excelluisse intelligunt, non potuit non in se suscipere Fr. Silligius, quùm Junii catalogum artificum veterum, lau-

(22) Paus. II, 13.

(23) Panofka, Recherches sur les véritables noms des Vas. gr., p. 54.

dabile illud olim opus, nostrâ verò ætate rude et imperfectum, secundis curis tractaret, ubi opus emendaret vel etiam, quod novâ post Junium monumentorum tenebris et situ ereptorum accessione fieri potuit, amplificaret et in justum deniquè ordinem disponeret. In quo opere perficiendo quantas laudes sibi auctor comparaverit atque apud omnes gratias, dici vix satis queat : quibus laudibus justis aliquid detraxisse ne videatur, ei qui quidpiam à Silligio vel prætermissum vel minùs rectè expositum demonstraverit, tantò minùs verendum erit, quantò quæ ad ipsius laborem promovendum et si videatur, etiam corrigendum conferre possint, ea ut quantò ociùs in medium proferantur, auctor ipse pro ingenuo suo veritatis studio et animi candore impensiùs exoptet. Quarè quùm nuper in eo elaboraverimus, ut catalogum illum novis artificum accessionibus dilataremus, cujus operæ nostræ rationem alio tempore reddemus, nunc uno exemplo docere juvit, etiàm esse, ubi locus scriptoris mendosus artificis nomen catalogo præproperè insertum non solùm pepererit, sed etiàm alii artifici justam statuæ gloriam eripuerit.

Res nobis est cùm Calo, incertæ patriæ et ætatis statuario, quem Silligius confidentiùs, quàm par erat, in medium ex Clemente Alexandrino protulit; quem locum paullò obscuriorem ex re est hìc repetere. Protrept, pag. 30, ed. Sylb. μὴ οὖν ἀμφιβάλλετε, εἰ τῶν σεμνῶν Ἀθήνησι καλουμένων θεῶν τὰς μὲν δύο Σκοπᾶς ἐποίησεν ἐκ τοῦ καλουμένου λυχνέως λίθου. Κάλως δὲ, ἣν μέσην αὐτῶν ἱστοροῦνται ἔχουσαν, Πολέμωνα δεικνύναι ἐν τῇ τετάρτῃ τῶν πρὸς Τίμαιον. De Eumenidum illarum, quas Athenis solemni nomine τῶν σεμνῶν θεῶν nuncupari constat (1), numero et statuis tribus infrà dicam : nunc primùm quærendum de nomine artificis, cujus arte media illarum Eumenidum statua facta perhibetur. Hunc verò artificem nullus veterum scriptorum præter Clementem novit, quod in opere apud antiquos celebratissimo non potest non mirum videri : prætereà et ipsum nomen

(1) V. ad Philom. Gramm., p. 162. Quod ibi monui, nomine τῶν σεμνῶν θεῶν Athenis vulgò Eumenidas, neque verò alias deas intellectas esse, id minimè infringitur iis, quæ contrà disputavit Creuzerus, Symb. t. IV, p. 327 seqq. Neque eorum quæ olim monui, me piguit, quùm in eandem post me sententiam incidisse Meinekium ad Menandri fragm. p. 346 observaverim.

propter insolentem ejus formam velim alius exempli auctoritate firmetur. Quid multa? Næ is obtusâ planè mente fuerit, qui *Calamidis* nomen hìc delitescere præcipienti obaudire recusavit. Cujus sententiæ certissimum exstat testimonium Scholiastæ Æschinis Or. in Timarchum. T. 1, pag. 747 ed. Reisk. cujus verba nullam dubitationem admittunt et tantam veritatis speciem præ se ferunt, ut ex limpidissimo fonte, ex Istro fortassè, ut infrà demonstrabitur, ducta videantur. Apertis enim verbis : Τρεῖς ἦσαν, ait scholiasta, αὗται αἱ λεγόμεναι σεμναὶ θεαὶ, ἢ Εὐμενίδες, ἢ Ἐριννύες· ὧν τὰς μὲν δύο Σκοπᾶς ὁ Πάριος πεποίηκεν ἐκ τοῦ λυχνίτου λίθου, τὴν δὲ μέσην Κάλαμις. Calamis igitur, non personatus ille Calos Clementis, auctor mediæ illius statuæ fuit, cujus ætas optimè cum Scopâ pario congruit. Si enim verè Silligius Scopam inter Olymp. XCVII et CVII maximè floruisse statuit, potest is ejus ætatem sanè attigisse, quem constat Apollinem Alexicacum fecisse, quippe in memoriam pestis olim Athenis grassatæ, quæ exacta fuit Olymp. LXXXVII, 2. Vid. Sillig, p. 115. Nihil verò nos cogit, ut Calamidis ætatem cum Silligio putemus propè abfuisse à Phidiæ tempore; imò Calamidem, quùm Apollinem illum faceret, nihil impedit, quominùs dicamus vegetâ adhuc vitæ ætate fuisse. Quid enim, quæso, est, quod Apollinem illum ultimum Calamidis opus fuisse cum Silligio statuamus? His verò positis apparet, omnia quæ Silligius monuit vel de ætate, quâ media illa statua facta sit, vel etiam de discrepantiâ Polemonis et Phylarchi (2), quorum ille tres Eumenidum statuas, duas tantummodò hic Athenis viderat, componenda non solùm aliena, sed planè ficta esse. Nempè ut hanc famæ discrepantiam explicet, Silligius Calo illius ætatem post Scopæ mortem Olymp. CVII collocat et ità quidem ut, quùm Polemo tres jàm statuas Eumenidum noverit, is post Calo ætatem vixisse, Phylarchus verò, qui duas tantummodò h. e. Scopæ opera viderit, antè Calon et Polemonem vitam degisse putandus sit. Omnia hæc licet acutè excogitata, uno veluti ictu jàm concidunt. Etiam propter aliam causam Silligiana illa explicandi ratio probari non poterat, quod auctor

(2) Schol. Soph. OEdip. Col. 39 : Φύλαρχός φησι δύο αὐτὰς εἶναι, τά τε Ἀθήνησιν ἀγάλματα δύο. Πολέμων δὲ τρεῖς αὐτάς φησι.

ejus ipse sine dubio intellexisset, si quæ de Polemonis, Periegetæ nomine apud veteres clarissimi scriptoris, et Phylarchi ætate constant, expendere voluisset. Penè æquales enim eos dixeris. Ptolemæi Epiphanis tempore Polemo vitam degit, dùm Phylarchum, qui vix illius ætatem superasse censendus sit, historiarum libros triginta suos ad Ptolemæi usquè Evergetæ mortem deduxisse è Suidâ constat. Et eidem ævo pariter Calos ille, si in Silligii sententiâ persistendum esset, assignandus foret. Quis verò seriò concedat, eâ ætate statuam confici potuisse, quæ Scopæ juxtà opera non solùm Athenis collocata esset, verùm cum iis artis præstantiâ vel etiam æmulari potuisset?

Sed satis hâc de re dictum. Restat, ut de his statuis earumque numero verbo dicatur. Primùm dubitari non potest, ea ipsa signa à Calamide et Scopa facta eadem esse, quibus sacellum propè Areopagum Athenis dicatum erat. Horum mentionem facit Pausanias 1, 28, nihil tamen neque eorum de auctore neque de numero tradens. Polemo tres Eumenidas novit, de earum auctore pariter tacens ac Phylarchus, eo, ut diximus, cum Polemone pugnans, quod duas fuisse numero Eumenides totque Athenis statuas visas esse tradat (3). Ternarium earum numerum egregiè firmat scholiasta ille Æschinis, qui l. c. ità pergit : Οἱ δὲ Ἀρεοπαγῖται τρεῖς τοῦ μηνὸς ἡμέρας τὰς φονικὰς δίκας ἐδίκαζον, ἑκάστῃ τῶν θεῶν μίαν ἡμέραν ἀπονέμοντες. ἦν δὲ τὰ πεμπόμενα αὐταῖς ἱερὰ πόπανα καὶ γάλα ἐν ἀγγείοις κεραμείοις. Φασὶ μέντοι αὐτάς, οἱ μὲν Γῆς εἶναι καὶ Σκότους, οἱ δὲ Σκότους καὶ Εὐωνύμου, ἣν καὶ Γῆν ὀνομάζεσθαι. κληθῆναι δὲ Εὐμενίδας ἐπ' Ὀρέστου, πρότερον Ἐριννύας καλουμένας. Grammatici integra verba adscribere haud tæduit, quùm in transcursu hìc corrigi possint. Scribendum enim esse Εὐωνύμης, certissimè liquet ex scholiastâ Sophoclis l. c. dicente : Ἴστρος δὲ ἐν τῇ τετάρτῃ μητέρα τῶν Εὐμενίδων Εὐωνύμην ἀναγράφει, ἣν νομίζεσθαι Γῆν (4). Ex quibus verbis si cum scholiasta accuratè contuleris, simul compertum habebis, interpreti Æschinis ad manus probabiliter fuisse aut ipsius Istri librum aut

(3) Homerus, quamquàm passìm plures Erinnyas exhibeat, tamen unam solam memorat, Iliad. 9, 571. Atque in vasculo Orestes ab unâ furiâ in itinere agitatur. Hamilton. Collect. of Etrusc. antiq. 1, tab. 33, 34, 35.

(4) Cæterùm de origine Eumenidum alia tradit Euphorio, cujus locus

saltem ex libris ejus excerpta ; quò fit ut illius de Eumenidibus tradita etiàm majorem nanciscantur auctoritatem. Adde deniquè, ut me in viam recipiam, Tragicorum auctoritatem, qui Eumenides tres numerant (5). Quæ igitur causa tandem fuit, quod Phylarchus duas tantùm Eumenidas esse totidemque Athenis earum simulacra haberi adnotaret? Veri videtur simile discrepantiæ originem ex eo derivandam esse, quod tria illa signa non ab uno artifice sed à duobus, duo verò eorum ab uno facta essent : hunc i. e. Scopam ejusque opera duo Phylarchus respexerat, quùm de Eumenidum statuis ageret, minimè negans Athenis præter illas etiàm alia earundem dearum signa reperiri. Quâ observatione is, qui Phylarchum hâc in re auctorem habuit, abusus, illam sententiam Phylarcho subjecit tanquàm dicenti, duas esse Eumenidas, ac quidem hinc duo quoque Athenis earum simulacra sibi effinxit. Quâ in sententiâ

inter ejus fragmenta à Meinekio collecta, p. 121, ex Schol. Sophoclis OEd. Col. 674, profertur adhuc mendosissimus, hìc obiter tentandus :

Πρόπρο δέ μιν δασπλῆτες ὀφειλομένην (ἄγον) οἶμον
Εὐμενίδες ἀργῆτα θυγατρίδαι Φόρκυνος,
(Κλήμασι) ναρκίσσοιο ἐπιστρεφέες πλοκαμῖδας.

Cùm in his multa sint, quæ meritò offendant, tùm primùm Meinekius ἀργῆτα, quid velit, se intelligere, deindè quâ ratione secundus versus planè recens restitui possit, se scire negat. In rectam emendandi viam eùm fortassè ducere potuisset Phorcynis mentio, cujus non solùm Eumenides sed etiam Grææ fuisse filiæ perhibentur à poetis. Jàm si licet θυγατρίδας *filiæ* interpretari, quod sanè præter usum dictum videtur, aut si licet sumere, ab Euphorione Eumenidas et Græas non tàm filias, quàm potiùs neptes dictas esse, correctio sensùs et aliquatenùs metri in promptu est. Versus enim ille legendus :

Εὐμενίδες Γραῖαί τε θυγατρίδαι Φόρκυνος.

Hesiodus in Theogoniâ è Dracone et Lascari laudatus Hermanno Præf. ad Drac. tract. de metris, p. XIV, XV :

Φόρκυϊ δ' αὖ Κητὼ Γραίας τέκε καλλιπαρήους.

Ne tamen quæ aliorum fortassè sunt, mea faciam, admonendum est, correctionem illam, an jure mihi arrogem, memet ipsum ignorare. Exemplari enim Euphorionis Meinekiano meo ad v. ἀργῆτα adscriptum in margine nunc invenio « an Γραῖαι », quam notam utrum ipse olim adleverim, an fortè Goettlinguis collega meus olim conjunctissimus, cui, quùm Jenæ adhuc versarer, librum illum commodaveram, in medio relinquere par est.

(5) V. Reisig. Enarrat. ad Sophoc. OEd. Col. p. XXXIV.

quod duo sint Athenis signa earum. h. e. opera Scopæ, id Phylarcho tribuendum, quod duæ verò numero deæ Eumenides, potiùs grammatici haud accurati commentum esse videtur.

Scribebam Gissæ cal. febr. MDCCCXXX.

FRIDERICUS OSANN.

C. LA NAISSANCE D'HÉLÈNE.

(*Tav. d'agg.* 1830. G.)

« Dans ce beau bas-relief de la villa Borghèse, dit le fonda-« teur de la science archéologique (1), on reconnaît *sans au-« cun doute la naissance de Télèphe*, fils d'Hercule. La femme « assise paraît *Augé*, la mère de l'enfant allaité par une *biche*, « et la personne debout une de ses confidentes : le *platane* dé-« signe la forêt ou l'arbre sous les feuilles duquel l'enfant avait « été caché. »

Mais un enfant coiffé d'un *bonnet* ne peut se prendre dans aucun cas pour un enfant *mâle* (2), et la petite *biche*, si l'on voulait indiquer ses rapports avec Télèphe (3), devrait se trouver du côté opposé. D'après la place que cet animal occupe dans cette scène, il ne peut appartenir qu'à la femme assise : c'est ainsi qu'on trouve l'aigle aux pieds de Jupiter, le lion à côté de Cybèle, la colombe près de Vénus, et la panthère auprès de Bacchus. Or quelle est cette divinité à laquelle la *biche* était spécialement consacrée ?

Pausanias (4) nous avertit que la fameuse *Némésis* de Rhamnus (5) portait une stéphané ornée de *biches;* il cite en même

(1) Winckelmann, Monum. inéd. p. I, cap. 26, n. 71.

(2) *Voyez* la Naissance d'Apollon et de Diane, Ann. dell'Inst. di Corr. 1829, tav. d'agg. G. et p. 395.

(3) On doit s'étonner que toutes les fois qu'une petite biche figure dans une composition, les antiquaires se rejettent sur la fable de Télèphe. *Voyez* Mus. Wormsleyan. Tav. VIII; Millingen, Anc. Uned. Monum. tav. XX-XXIV.

(4) Lib. I, 33.

(5) Chef-d'œuvre d'*Agoracritus*, d'après l'avis de M. Sillig (Catal. artific. p. 26 sqq.), qui cite, dans cette occasion, les opinions différentes qu'ont énoncées à ce sujet les auteurs anciens et modernes.

temps parmi les sujets sculptés en relief sur la base de cette statue celui d'Hélène conduite par Léda vers Némésis, suivant la tradition qui désigne Jupiter et Némésis (6) comme les parents d'Hélène, dont l'éducation était confiée à Léda.

Un sujet analogue, si je ne me trompe, est exprimé sur le bas-relief de la villa Borghèse. Dailleurs, la même tradition explique seule pourquoi les chariots à bannes (7) qui conduisaient les jeunes filles en procession au *temple d'Hélène* (8) étaient ornées d'idoles de *biches* et de griffons, animaux consacrés à *Némésis* (9).

Le *platane* vient encore à l'appui de notre interprétation. Théocrite rapporte dans la dix-huitième idylle, v. 48, les mots suivants inscrits sur l'écorce d'un *platane :* ΣΕΒΟΥ Μ' ΕΛΕΝΑΣ ΦΥΤΟΝ ΕΙΜΙ. Adorez-moi; je suis l'arbre d'Hélène. C'était aussi un arbre de cette espèce qui portait le nom de *Ménélaïde* et jouissait d'une haute réputation, parce que Ménélas l'avait planté à Caphyes en Arcadie, près du temple de Neptune et de Diane Cnacalesia (10). De plus, si Pausanias (11) fait mention d'un culte d'Hélène Δενδρῖτις, établi à Thérapné, parce que les suivantes de Polyxo sous la forme des *Furies* avaient tué ici, Hélène lorsqu'elle était au bain et suspendu ensuite son corps à un *arbre*, il est difficile de méconnaître dans ce récit la puissance de Némésis et le sens religieux qui dans l'histoire d'Hélène s'attache si évidemment au platane.

Léda, dans l'attitude respectueuse d'une nourrice, est debout devant sa maîtresse : l'artiste lui a cependant accordé cette belle taille qui, d'après la fable vulgaire, pouvait justifier

(6) Philostrat. Heroic. c. XVI : Τὸ δὲ ἱερὸν ἵδρυται μὲν πρὸς τῇ Μαιωτίδι, ἡ δὲ ἴση τῷ Πόντῳ ἐς αὐτὸ ἐμβάλλει. Τὰ δὲ ἐν αὐτῷ ἀγάλματα Ἀχιλλεύς τε καὶ Ἑλένη ὑπὸ Μοιρῶν ξυναρμοσθέντες. — Hérodote, lib. II, c. 98, 99, cite à Memphis un temple de *Prothée*, avec une chapelle d'une *Vénus étrangère* (ξένη Ἀφροδίτη), qui se rapportait à *Hélène.*

(7) Dans le genre de celle publiée dans mes Vasi di Premio, tav. IV, 2.

(8) Hesych. II, 1138, v. Κάνναθρα. Lisez γρυπῶν au lieu de γυπῶν.

(9) Hesych. v. γρύπες· εἶδος ζώου πτερωτοῦ ὃ καλοῦσι γύπον ** εμεσιν. Peut-être γρῦπα, τύπον (ὃν ἔχειν) Νέμεσιν.

(10) Paus. IX, 23.

(11) Lib. II, 19.

l'amour de Jupiter. Le siége sur lequel Némésis est assise, et mieux encore, le marchepied dont elle se sert, distinguent la déesse de la mortelle. Elle représente bien une mère qui, au lieu de se charger elle-même de la première éducation de son enfant, préfère le confier à d'autres soins, et vient de temps en temps assister au développement de ses forces et de sa jeune intelligence. Mais pour mieux comprendre pourquoi l'artiste a donné à sa *Némésis* les traits qui la caractérisent ici, il faut remonter à l'origine théologique de cette déesse.

Némésis est fille de l'*Océan* et de la *Nuit* (12), et la *biche* lui est consacrée : mais elle partage ce symbole avec l'*Artemis Despoena* (Diane souveraine) de l'Arcadie (13), la même que l'on appelait aussi Diane Stymphalique (14). Or, cette Artemis Despoena est considérée comme fille de *Neptune* et de *Céres la Noire* (15), que l'on adorait aussi sous le nom de *Céres Erinnys* (16). Il en résulte que l'Artemis Despoena se rapproche singulièrement de la Némésis, et l'on comprendra maintenant pourquoi Hélène, fille de Némésis, se trouve au temple de la *Diana Orthia*, à la tête du chœur, qui célèbre la fête de la déesse, lorsque Thésée et Pirithoüs vinrent l'enlever (17).

Remarquons ensuite comme les rapprochements qu'établissent entre Diane Despoena et Némésis les traditions théologiques et symboliques s'accordent parfaitement avec les représentations de l'art, et en reçoivent une nouvelle confirmation.

(12) Paus. I, 33.

(13) Paus. IX, 10; lib. VI, 22. Sophoc. OEd. Col. 1192 :

χορ. Καὶ κασιγνήταν πυκνοστίκτων ὀπαδὸν
'Ωκυπόδων ἐλάφων.

La déesse, assise sur une biche, comme Apollon sur un griffon, se trouve sur un vase publié par M. le comte de Laborde (Vas. Lamberg, v. II, pl. 26). Auprès de Colophon est situé le mont *Coracium;* c'est de là que les biches, lorsqu'elles sont pleines, vont en nageant jusqu'à une petite île consacrée à Diane, pour y mettre bas. (Strab. XIV, 643.)

(14) Paus. IX, 23.

(15) Paus. IX, 42. La terre noire est la plus fertile. Ce sens seul explique les deux noms d'*Erétrie*. Strab. X, p. 448, Μελανηΐς (terre noire) δ' ἐκαλεῖτο πρότερον ἡ 'Ερέτρια καὶ 'Αρότρια (terre labourée).

(16) Paus. IX, 25.

(17) Plut. Thes. c. 36. Apollod. III, c. 9, §. 8. Hygin. f. 79.

La Némésis de notre monument a tout le costume d'une *Diana Hécate* (18). Mais ce qui est bien plus important à constater, c'est la ressemblance frappante de cette *Némésis* avec les figures de *Vénus*, qui sont de la belle époque de l'art grec, par exemple avec celle du beau cratère représentant des noces bachiques et conservé au Musée de San-Martino près de Palerme (19).

Cette observation peut résoudre encore un problème agité depuis long-temps; elle fait comprendre comment Agoracritus, vaincu par Alcamène (20), a pu changer en *Némésis* une statue primitivement destinée à rendre les traits de *Vénus*.

THÉODORE PANOFKA.

2. NUMISMATIQUE.

DE NUMO SARDIANO.

Numus sardianus est, qui cum ad fabulas Lydias, quarum tam exigua nunc exstant vestigia, illustrandas aliquantùm faciat, paucis verbis hìc explicandus videtur. T. E. Mionnet in opere utilissimo : Description des médailles, tom. IV, p. 138 et 789, eum ità describit : CAPΔIC. ACIAC. ΛYΔIAC. ЄΛΛΑΔΟC. A. MHTPOΠOΛIC. *Tête voilée et tourrelée de femme, à droite.* RV. ЄΠ. CT. AYP. HPAKΛЄIΔIANOY. CAPΔIANΩN. B. NЄΩKOPΩN. *Triptolème dans un char attelé de deux serpents, allant de gauche à droite; au bas, un fleuve couché, près duquel on lit :* ΓH; *dans le champ*, TYΛOC. Mionnet eum numum inter monetam Tranquillinæ recenset, sed in margine, eum Otaciliæ potius

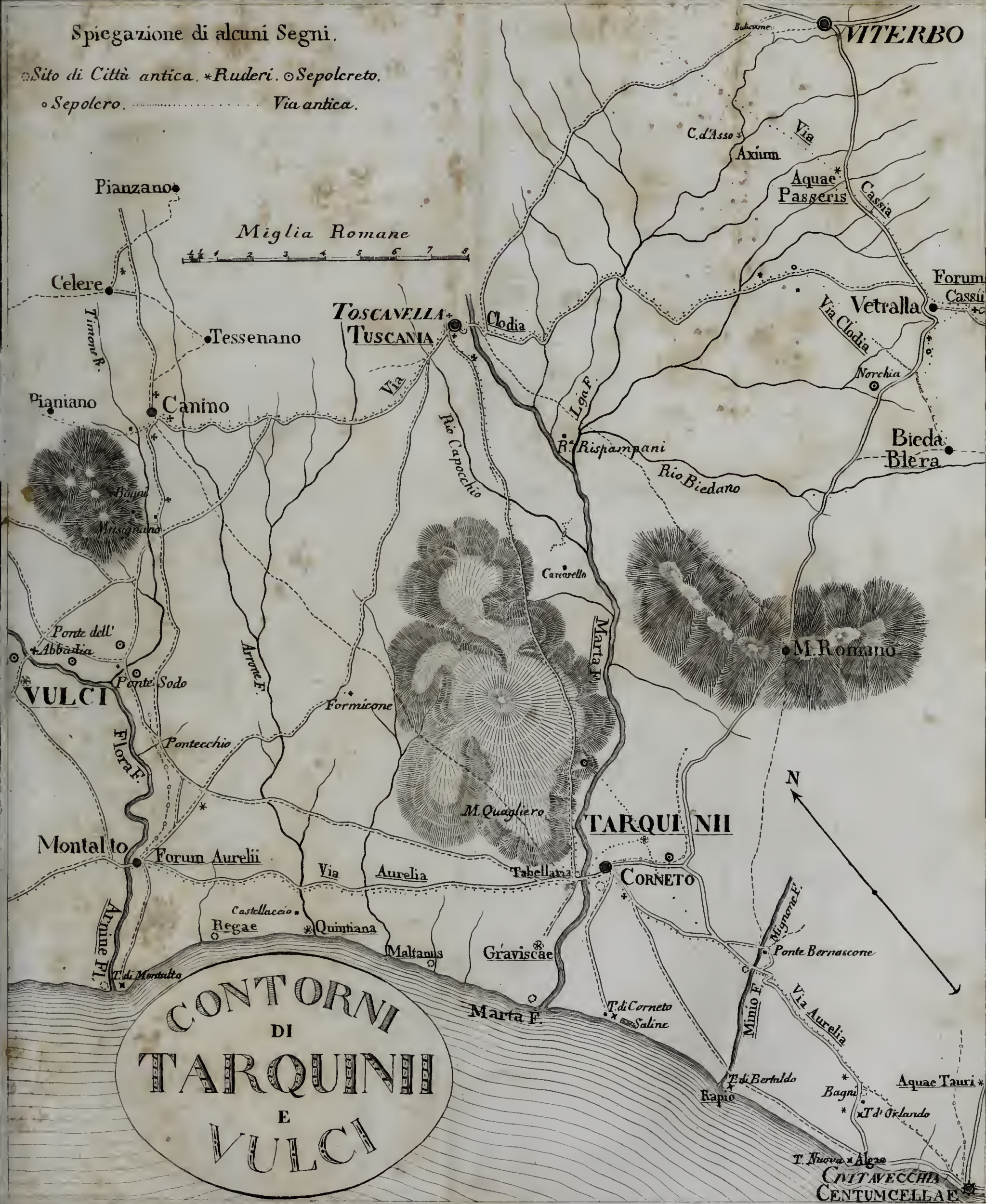
(18) Démétrius dit qu'*Artemis* est la même qu'*Adrastea* ou *Némésis* (Harpocrat. v. 'Αδραστ.). Cette juste observation de Démétrius explique pourquoi Cléanthe de Corinthe représenta en tableau *Diane portée par un griffon*, qui, d'après le témoignage de Strabon, lib. VIII, p. 345, avait obtenu une grande célébrité. Comparez pl. XVIII des Monum. inéd. de l'Institut.

(19) Gerhard Antike Bildwerke, Heft. II. Elle s'y trouve accompagnée d'une biche, et près des deux époux.

(20) Plin. XXXVI, 5, s. 4.

tribuendum esse, sententiam fert; præstat fortassè utrâque rejectâ Sardis metropoleos ipsius imaginem in parte adversâ agnoscere, cum Otaciliæ vultus in eâ expressus non similior sit quàm Tranquillinæ. In alterâ parte quem Mionnet fluvium dicit, ipsam esse *Terram* arbitror, cum nomen ΓΗ adscriptum sit, lævâque spicas teneat, et masculini sexûs in eo certè exemplari hujus numi, quòd Mionnetii arte sulphure expressum antè oculos habeo, nulla appareant indicia. Dextrâ autem ea mulier vestem, quâ crura et femora involuta habet, attrahit et sinum pandit, quo haud dubiè fruges exceptura est, quas juvenis ille serpentibus vectus è chlamyde, quam brachio sinistro extendit, dextrâ manu jàm dispergit. Nam quod Terra spicas jàm manibus tenet, prolepticè factum est neque artis antiquæ legibus disconvenit. Jàm autem mirum videtur, quòd juveni illi satori non ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟϹ sed ΤΥΛΟϹ nomen adscriptum est. Sestinius quòd opinatur (Lettere e Dissertazioni, T. VII, Fir. 1820, p. 97.) τύλος significare membrum virile (scilicet apud comicos poetas), idque hoc loco vim fecunditatis indigitare, propterea tantùm memoro, ne ignorasse videar. Sed vide an hæc rem expediant. Dionysius Halicarnassensis, ubi Lydorum deos et heroas plerosque genealogico stemmate dispositos exhibet (Antiqq. Rom. I, 27), Cotyn narrat uxorem duxisse Alien, Tylli (s. Tyli, Codex Ven. habet ϹΤΥΛΟΥ) terrâ orti, filiam, et ex eâ procreasse duos filios, Asien et Atyn. Vix dubitari potest, hoc loco cum numo nostro comparato, hunc Tyllum s. Tylum in fabulis Lydorum eodem munere esse functum, quo Triptolemus ornatur in Atticis; Terra quod ei additur, id eo aptiùs factum est, quod eam ipse Tylus matrem habet. Jàm igitur ipse rejicio conjecturam, ex quâ in libro de Etruscis, introd. 2, 5, n. 26 pro Tyllo Hyllum fluvium Lydiæ posui; eam verò, quam nunc proposui, sententiam jam indicavi in compendio Archæologiæ artium (Vratislaviæ, apud Josephum Max, 1830, §. 358, 5.), sed tam breviter, ut rem paulò accuratiùs explicare, haud inutile visum sit.

C. O. Mueller.



Gio. Enr. Westphal rilevò in pianta disegnò incise e scrisse.

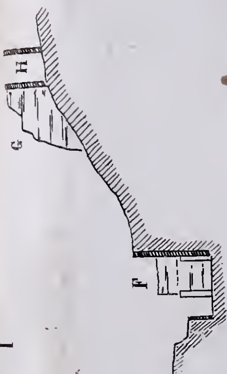




Contorni
DI TARQVINII

Sepolcreto
Miglio Romano
1/4 1/2 1
Tese di Francia
100 200 300 400 500 600 700
Marta F.
Castellina
Ara della
Regina
TARQVINII
Strada di Toscanella
CORNETO
Necropoli
Monte Rozzi
Via
Aurelia antiqua
Strada da Civitavecchia a Viterbo

PLAN DU THEATRE ANTIQUE DE LILLEBONNE.



Coupe.

H

H G G G G H

G G

F

D D

E

Bourg de Lillebonne.

A B

I

C C

Route de Rouen au Havre.



1.



3.



2



5.



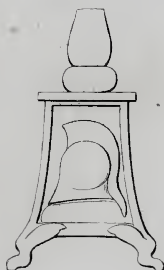
4.



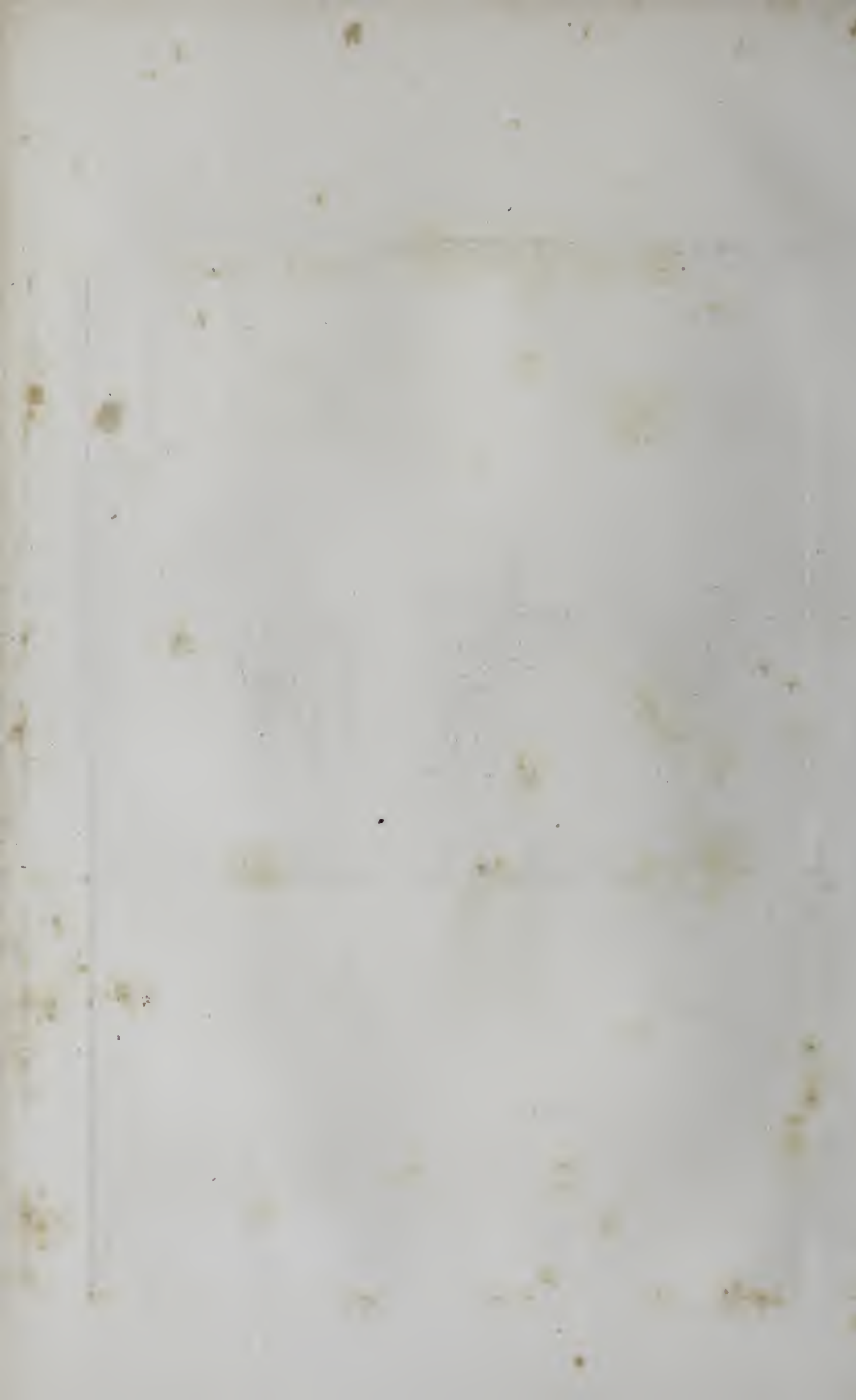
6.



7.



S.t Ange D.ons del. et sculp.



F.







ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

ANNO 1830.

SECONDO E TERZO FASCICOLI.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

ANNÉE 1830.

DEUXIÈME ET TROISIÈME CAHIERS.

I. MONUMENTS.

1. SCULPTURE.

a. ESSAI SUR LES IDÉES COSMOGRAPHIQUES QUI SE RATTACHENT AU NOM D'ATLAS,

CONSIDÉRÉES DANS LEUR RAPPORT AVEC LES REPRÉSENTATIONS ANTIQUES DE CE PERSONNAGE FABULEUX.

(*Tav. d'Agg.* 1830, E, 5.)

Les Grecs, comme tous les autres peuples, ont commencé par avoir d'étranges idées sur la géographie et la cosmographie; ces idées annoncent cette époque d'enfance où l'homme récemment réuni en société, jetant un premier regard sur les phénomènes qui l'entourent, essaie de les expliquer, au moyen de l'analogie, par les notions élémentaires que l'expérience de tous les jours met sous ses yeux. Avant que le perfectionnement graduel des connaissances eût permis aux Grecs de réformer ces premiers aperçus, les poètes s'en emparèrent, les consacrèrent dans leurs chants, et les liant à la mythologie, les fixèrent dans l'imagination du peuple. De la poésie, ces idées passèrent dans le langage des arts, où elles trouvèrent une expression fidèle, même à une époque où depuis long-temps on en sentait la puérilité.

Il n'est pas inutile de suivre ces idées dans leur progrès et d'en saisir l'ensemble, pour pouvoir se pénétrer du vrai caractère de certaines représentations dont les anciens nous ont parlé, et sur lesquelles plus d'un antiquaire habile s'est mépris.

J'en donnerai pour exemple deux bas-reliefs qui ornaient le coffre de Cypsélus et le trône de Jupiter à Olympie; ils représentaient, dit Pausanias, *Atlas soutenant le ciel et la terre*. Au défaut de monuments analogues, il est difficile de se faire une idée exacte de la manière dont on avait dû figurer *le ciel et la terre,* soutenus *à la fois* par Atlas, à moins de réunir les notions cosmographiques que les anciens avaient rattachées au nom de ce Titan. C'est l'objet de ce Mémoire, qui touche à plus

d'un fait intéressant pour l'histoire des opinions et des connaissances des Grecs.

Deux fonctions principales avaient été dévolues à Atlas par les anciens mythologues grecs. Selon les uns, il soutenait le ciel; selon d'autres, il soutenait le ciel et la terre. Nous allons les examiner l'une après l'autre.

§. I. *Atlas soutien du ciel.*

Une des premières idées qui se sont présentées aux Grecs comme à beaucoup d'autres peuples, c'est que le ciel forme au-dessus du disque terrestre une voûte solide, à laquelle les astres sont attachés comme autant de clous lumineux. De là les épithètes de σιδήρειος, χάλκειος, πολύχαλκος qu'Homère (1) et Pindare (2) donnent au ciel. De là encore cette tradition mythique qui faisait le ciel fils d'*Acmon*, ou *Enclume*. (3)

Mais une voûte solide et pesante ne pouvait rester suspendue en l'air sans être soutenue par quelque support. « C'est là, « nous dit Aristote, ou l'auteur du livre aristotélique *de Cœlo*, « ce qui fit imaginer qu'Atlas soutenait le ciel; en le suppo- « sant d'une matière pesante, on inventa un *principe animé* « (ἀνάγκη ἔμψυχος) qui en supportait le fardeau » (4). Ailleurs il parle d'Atlas, « que les mythologues figurent ayant les pieds « sur la terre [et soutenant le ciel de ses bras] » (5). Ces passages conduisent naturellement à penser que la notion de *montagne servant à soutenir le ciel* n'est pas *primitive*, mais qu'au contraire l'idée cosmographique fut *immédiatement* personnifiée par les Grecs; car Aristote ne dit pas qu'on imagina de soutenir le ciel au moyen *d'une montagne*, mais qu'on inventa un *principe animé*, un être de forme humaine, pour remplir cet office. Or, toute l'antiquité dépose en faveur de cette assertion.

En effet, partout, dans les anciens poètes, Atlas n'est qu'un

(1) Heyn. *Excurs. VIII, ad Il.* ά 494.
(2) Dissen. *ad Pind. VI, Nem.* 6.
(3) *Etymol. magn. h. v.*
(4) II, 1, p. 453, B. Duval.
(5) Id. *de Animal. mot.* c. 3, p. 702, B. C.

personnage dont le nom provient évidemment du rôle qu'on lui attribuait. Nulle part l'idée de *montagne* n'y est jointe ; sans parler d'Homère, dont le passage sera examiné plus bas (6), tous les anciens poètes grecs, à partir d'Hésiode, nous représentent le ciel comme supporté par Atlas lui-même, qui, placé à l'extrémité de l'occident, vers les Hespérides, soutenait de ses bras et de ses puissantes épaules un si pesant fardeau. Aussi Eschyle le qualifie *colonne de la terre et du ciel* (7). C'est sous cette forme qu'Atlas avait été reproduit sur tous les monuments qui nous ont été conservés, ou que les descriptions des anciens nous font connaître. L'Atlas des anciens poètes est donc, *quant aux fonctions qui lui étaient attribuées* (8), *la personnification immédiate* de l'idée cosmographique.

Cette observation n'est pas sans importance pour l'histoire de la géographie ; en ce qu'elle rend à peu près inutiles les conjectures des modernes sur la situation réelle de la *montagne Atlas*, dont les anciens poètes grecs ont parlé. On a cru que cet *Atlas* est l'expression de la chaîne de ce nom qui, vue de profil, se présente comme un pic isolé (9) ; on a dit encore que c'était le *Pic de Ténériffe*, dont les Phéniciens avaient pu apporter la connaissance en Grèce dès le temps de Cadmus (10); toutes ces conjectures et d'autres encore sont contradictoires avec le trait caractéristique d'Atlas, dans les sources les plus anciennes, et au fait positif que l'*Atlas montagne* n'a été connu des Grecs que fort tard. Le personnage de ce nom est lié avec les *Hespérides*, le lac *Tritonis*, Calypso et les Gorgones (11) ; c'est-à-dire qu'il fait partie de ce groupe d'êtres fabuleux que les Grecs avaient placés à l'extrémité de leur occident, qui, au temps même d'Homère, ne dépassait pas la

(6) *Odyss.* ά 51-54.

(7) *Prom. Vinct.* v. 556 sq. Je lis κίων οὐρανοῦ avec Blomfield, et non κίον' οὐρ.

(8) Cette restriction est nécessaire, parce que le mythe d'Atlas tenait à beaucoup d'autres rapports. *V.* Voelcker, *Die Mythol. der Japet. Geschl.* S. 3 et 4. Müller, *Prolegom. zu einer Wissensch. Mythol.* S. 191 ff.

(9) Humboldt, *Ansichten der Natur*, I, S. 18, zw. Ausg.

(10) Ideler, dans Humboldt, *ouvrage cité*, I, S. 127-132.

(11) Mannert, Th. X, zw. Abth. S. 164-178. — Voelcker, S. 67, ff.

petite Syrte, et, plus au nord, la Sicile. C'est aussi dans cette région qu'ils placèrent d'abord *l'Atlas géographique,* quand ils eurent transformé le *personnage* en *montagne.*

L'origine de cette transformation peut, je crois, se déduire naturellement de cet autre passage d'Aristote (12) : « De même « que les colonnes servent à soutenir les masses pesantes, ainsi « les poètes nous parlent de l'Atlas qui soutient le ciel, et « l'empêche de tomber sur la terre, *comme le disent quelques « physiciens* (ὥσπερ τῶν φυσιολόγων τινές φασι). » Or, nous savons que les premiers physiciens, en transportant dans leurs systèmes les mythes poétiques ou religieux, firent l'opération inverse de celle des poètes théogoniques; c'est-à-dire qu'ils métamorphosèrent les *agents divins* personnifiés en *agents physiques.* Nous ne pouvons guère douter que l'Atlas, *personnage* chez les poètes, ne devînt, dans les idées des physiciens, *une montagne élevée,* qui supportait le ciel comme le faisait l'être mythologique.

On conçoit que, par suite de cette transformation, il a suffi que quelques navigateurs aient trouvé, dans la partie de la Libye voisine des Syrtes, une montagne élevée, pour qu'ils lui aient appliqué le nom d'Atlas. Hérodote nous met lui-même sur la voie de cette opération. Il parle des Atlantes qui habitent à vingt journées des Garamantes, aux environs du mont Atlas; ce mont était si élevé qu'on n'en voyait jamais la cime; et les habitants du pays disaient *qu'elle est la colonne du ciel* (13). Assurément, personne ne croira que le nom tout grec d'*Atlas*, et son dérivé *Atlantes,* fussent ceux que les naturels donnaient à la montagne et à eux-mêmes; et il me semble évident qu'ici les Grecs ont lié ensemble l'idée de cette montagne, regardée par les gens du pays comme la *colonne du ciel,* avec celle de leur *Atlas* qui était censé soutenir le ciel sur ses épaules, dans l'occident du monde connu d'Homère. De là, le nom d'*Atlas* et d'*Atlantes* transporté à cette montagne et au peuple qui habitait auprès.

(12) *Metaph.* V, 23, p. 899 B.
(13) Τοῦτο τὸν κίονα τοῦ οὐρανοῦ λέγουσι οἱ ἐπιχώριοι εἶναι. Herod. IV, 184, 4.

C'est alors que dut être imaginée la seconde forme d'Atlas, celle d'un personnage changé en montagne, mais conservant sous cette nouvelle forme les traces de sa première nature. Tel nous le dépeignent Virgile et Ovide (14), dans des vers qui ont sans doute suggéré à Jean de Bologne l'idée de sa statue colossale de l'Apennin.

Il est difficile de savoir maintenant à quel pic de l'Atlas correspond la montagne dont Hérodote a entendu parler. Les géographes n'ont pu faire à cet égard que des conjectures. Le mont *Jurjura,* qui est dans la partie la plus élevée de la chaîne (15), où les neiges sont perpétuelles, pourrait bien être celui que les naturels du pays appelaient la *colonne du ciel.*

Quelle qu'elle puisse être, les Grecs durent en prendre connaissance postérieurement au voyage de Colaeus de Samos à Tartessus en 639 avant notre ère. Ce fut ce voyage, comme le fait entendre Hérodote (16), qui ouvrit aux Grecs la route du commerce dans l'occident de la Méditerranée. Les fréquentes communications des Samiens d'abord, et des Phocéens ensuite, avec les peuples de l'Hispanie et de la côte septentrionale d'Afrique à l'ouest des Syrtes, firent connaître toute cette région jusqu'alors presque ignorée, et évanouir les prodiges dont les anciens poètes l'avaient environnée. C'est alors que les Grecs durent entendre parler de l'opinion locale qui leur donna l'idée d'appliquer à cette région l'*Atlas montagne* des premiers physiciens. Ce nom s'étendit ensuite de proche en proche à toute la chaîne jusqu'au détroit des Colonnes, et même *au-delà,* dit Hérodote (17), c'est-à-dire, je pense, jusqu'au cap Soloë ou Spartel; car il est à remarquer que, ni le périple d'Hannon, ni celui dit de Scylax, ne font mention d'un Atlas le long de la côte occidentale d'Afrique. C'est dans le périple de Polybe qu'on en aperçoit la première trace. L'Atlas, prolongé au-delà des Colonnes, donna son nom à l'*Océan atlantique*, dénomination qui se trouve déjà dans cet historien (18), et dans les Argonautiques du faux Or-

(14) Virg. *Æneid.* IV, 247 sq. — Ovid. *Met.* IV, 656 sq.
(15) Shaw. *Travels and Observ.*, p. 50. — K. Ritter *Africa*, S. 889 ff.
(16) IV, 152. (17) IV, 185. (18) I, 202.

phée (19). Mais rien n'empêche qu'elle soit plus ancienne même qu'Hérodote; car le nom d'*Atlantide*, dans Platon, provient évidemment des mots *Atlas* et *Atlantes*, et ce nom semble supposer celui de l'*Océan atlantique*, au milieu duquel cette île était située. Or, la fable de l'Atlantide, dont Platon a parlé dans le Timée et le Critias, a été tirée d'un poëme *mythico-politique* que Solon composa sur la fin de sa vie (20) pour réveiller le courage et le patriotisme des Athéniens. Il donna les prêtres de Saïs pour auteurs du récit principal, comme un moyen d'en augmenter le crédit. Solon mourut en 559 avant notre ère; son poëme a dû être composé entre 570 et 560, environ soixante-dix ans après le voyage de Colaeus de Samos : cet intervalle était plus que suffisant pour répandre, chez les Grecs, les dénominations d'*Atlas* et d'*Atlantique*.

Par une de ces doubles transformations dont les mythes grecs offrent tant d'exemples, la longue chaîne de l'Atlas fut personnifiée à son tour; et les poètes en firent un *roi*, père ou frère d'Hespérus, dont l'empire s'étendait sur toute la côte septentrionale de l'Afrique, c'est-à-dire précisément dans la région que parcourt la chaîne de ce nom. Ce roi fut, en même temps, regardé comme l'inventeur de l'astronomie, qu'il enseigna à Hercule et à tout le genre humain. C'est par là qu'on expliqua et l'antique tradition qui en faisait le soutien du ciel, et celle du secours qu'Hercule lui avait porté. Mais ces fictions, qui ne nous ont été transmises que par des auteurs d'une époque récente (21), diffèrent en tous points des traditions suivies par les anciens poètes et artistes grecs. Tout annonce l'époque tardive de leur invention.

Telle est, je pense, la filiation chronologique de ces diverses formes d'un même mythe; faute d'avoir été classées dans leur ordre, elles ont embarrassé l'histoire de la géographie de plus d'une notion erronée.

Il résulte de ces observations qu'il faut renoncer à trouver, dans les monuments qui nous restent, la trace de l'*Atlas géo-*

(19) *V.* 1174, Herm.
(20) Plut. *in Solone*, §. 31.
(21) Diod. Sic. III, 59; IV, 27. — Herodor. ap Clem. Alex. I, 360, etc.

graphique avant l'époque du voyage de Colaeus de Samos. L'Atlas des anciens poètes grecs n'a été qu'un *Titan*, comme Prométhée, Epiméthée et les autres êtres de la race japétique, dont les Grecs avaient placé le séjour aux extrémités de leur monde connu.

Quand l'Atlas fut devenu une montagne, qui, située dans l'Occident, soutenait la voûte céleste, on chercha, du côté de l'Orient, un autre support pour cette voûte. On choisit le Caucase, séjour de Prométhée, frère d'Atlas, et dont le plus haut sommet, qui surpasse le Mont-Blanc de 900 mètres, offrait toutes les conditions voulues pour une colonne du ciel. Cette idée ne se trouve pas ailleurs que dans Apollonius de Rhodes (22); car l'épithète ἀςρογείτων, qu'Eschyle donne au Caucase (23), peut n'être qu'une expression poétique de son élévation. Mais elle a dû être mise en œuvre avant Apollonius de Rhodes, aussitôt que les Grecs eurent acquis une connaissance un peu exacte du Caucase; ce qui n'eut lieu que longtemps après Homère et Hésiode (24). Je crois que les hautes montagnes qui, selon Ibycus, contemporain de Stésichore, supportaient le ciel (25), n'étaient autre chose que les montagnes de la terre; et quand Pindare appelle l'Etna *colonne céleste* κίων οὐρανία (26), cette expression, avant d'être prise par les Grecs dans un sens figuré, en avait un propre et positif.

§. II. *Atlas soutien de la terre.*

L'idée primitive, reçue chez tous les peuples, que la terre forme une surface plane d'une certaine épaisseur, qui supporte le poids de la voûte pesante du ciel, laissait à résoudre une grande difficulté. Comment se soutenait donc cette terre qui supportait tout? La crainte qu'elle tombât, sans qu'on sût bien au juste où elle pouvait aller, fit imaginer des explications qui reculaient la difficulté au lieu de la résoudre,

(22) *Argon. III*, 161-163.
(23) *Prometh. Vinct.* 727 Schütz. — 746 Blomf. — Cf. Stanley, ad h. v.
(24) Voss, *Alte Weltkunde*, S. XVII, col. 2.
(25) *Ap. Schol.* Apoll. Rh. III, 106.
(26) Pind. I, *Pyth.* 36, cf. Boeckh ad h. l., t. III, p. 229.

mais qui suffisaient pour calmer un peu la crainte dont on voulait s'affranchir. Ainsi, dans la cosmographie indienne, la terre est supportée par quatre éléphants, posés sur une tortue, laquelle est soutenue par le grand serpent, qui embrasse tous les mondes. Ce serpent n'est supporté par rien; mais sans doute les cosmographes indiens se tiraient d'affaire en disant qu'il se soutient en vertu de quelque faculté divine. Il eût été plus simple d'attribuer cette faculté à la terre elle-même; on n'aurait alors eu besoin ni d'éléphant, ni de tortue, ni de serpent; mais c'est précisément parce que cela est simple qu'on n'en eut pas l'idée, à ces époques primitives où l'extravagant seul a de la prise sur les esprits. Cette solution, aussi commode que simple, s'est présentée à ceux des Pères de l'Église qui niaient la sphéricité de la terre et voulaient que le ciel fût une voûte solide; ils ont résolu la difficulté en disant que la terre se soutient dans l'espace, parce que Dieu le veut ainsi; raison qui dispense de toute autre.

Une explication de ce genre se présenta de bonne heure à l'esprit des Grecs, dont l'imagination, mieux réglée que celle des Orientaux, conservait toujours un fond de bon sens au milieu de ses écarts mêmes. Les Grecs restèrent fidèles à leur habitude d'expliquer les phénomènes naturels par l'assistance immédiate d'un principe divin; ils préposèrent tantôt un dieu, tantôt un Titan, à la fonction pénible d'empêcher la terre de tomber.

Je crois que la divinité investie de cette charge fut d'abord *Posidon* ou *Neptune*; c'est ce qui me paraît résulter du sens de quelques unes des épithètes qui étaient jointes à son nom. Celles de ἐνοσίχθων, ἐνοσίγαιος, κινησίχθων, σεισίχθων (27), se trouvent dans tous les poètes depuis Homère; elles reviennent à celle de τινάκτωρ γαίας dans Sophocle (28), et de κινητὴρ γᾶς dans Pindare (29); et elles se rapportent au pouvoir dont était doué Neptune d'ébranler la terre dans ses fondements. Il était ainsi l'unique auteur des tremblements de terre, qu'il calmait

(27) Creuzer, *Meletem. Crit.* I, 32.
(28) *Trachin.* 503.
(29) IV, *Isthm.* 32.

à son gré, en remettant la terre dans son équilibre, ce qui lui méritait alors les épithètes d'ἀσφάλιος ou ἀσφαλίων, *celui qui affermit, qui consolide* (30), qu'il reçut dans tous les temples élevés à l'occasion de tremblements de terre.

D'où vient que le dieu de la mer fut investi d'une telle puissance? C'est ce que nous apprend une autre de ses épithètes, celle de γαιήοχος ou γαιοῦχος, qui n'est ni moins ancienne, ni moins connue des poëtes. D'après sa composition, ὁ γῆν γῆν ἔχων, elle peut signifier *celui qui tient, retient ou soutient la terre*, aussi bien que *celui qui possède la terre* (31). Les anciens grammairiens (32) l'expliquent par ὁ τὴν γῆν συνέχων, *qui soutient* ou *contient la terre* (33). Il faut remarquer, en effet, que, dans l'expression de l'idée de *soutenir*, soit la terre, soit le ciel, le simple ἔχειν était presque exclusivement employé au lieu du composé ἀνέχειν συνέχειν. Nous en avons la preuve dans les divers passages où il est question d'Atlas. Ainsi, Hésiode, Ἄτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει (34); Euripide, Οὐρανὸς τὸν Ἄτλας ἔχει (35); l'inscription du coffre de Cypsélus, Ἄτλας Οὐρανὸν ἔχει (36). Aristote, Ποιηταὶ τὸν Ἄτλαντα ποιοῦσι τὸν οὐρανὸν ἔχοντα (37); Apollodore, Ἄτλας ἔχει τοῖς ὤμοις τὸν οὐρανόν (38); et ailleurs, τὸν πόλον ἔχει (39); enfin, dans un passage de Phérécyde, conservé par le scholiaste d'Apollonius de Rhodes (40), l'un des manuscrits donne οὐρανὸν ἔχειν, l'autre βαστάσειν, qui en est la glose. Tout concourt à montrer que γαιήοχος signifie celui qui *soutient la terre*, comme Atlas *soutenait* le ciel. Ainsi, Neptune était ἀσφάλιος, parce qu'il était γαιήοχος. Plutarque appuie la relation des idées

(30) Creuzer, *ubi suprà*.

(31) Comme γαιάοχος Ἄρτεμις. (Sophocl. *OEd. Tyr.* v. 160.)

(32) Apollon., l. l., et Hesych., v. Γαιήοχ. Quant à la seconde interprétation, ἢ ἐπ' αὐτὴν ὀχούμενος, elle est ridicule.

(33) Comme Platon dit d'Atlas: Ἅπαντα συνέχων (*Phæd.* §. 47, p. 418. Fisch.— §. 50, p. 69, Wytt.)

(34) *Theogon.* 517, cf. 746.

(35) *Hippol.* 744, Monk.

(36) Paus. V, 18, 4.

(37) *Metaphys.* V, 23, p. 899 B.

(38) 1, 2, 3.

(39) II, 5, 11, 14.

(40) *Ad* IV, 1396.— Cf. Sturz. Pherecyd. *Fragm.*, p. 133, ed. sec.

exprimées par ces deux épithètes (41). Neptune était considéré comme la divinité chargée de cette fonction pénible, et, à ce titre, comme pouvant à son gré bouleverser la terre ou la remettre en état de repos. Je crois que tel a été le sens *primitif* attaché à ces diverses épithètes de Neptune. Cette conjecture acquiert plus de vraisemblance encore quand on connaît la liaison établie par les premiers physiciens grecs entre le principe qui maintenait la terre en équilibre et la cause des tremblements de terre.

On sait, en effet, d'après le témoignage formel d'Aristote, dans le traité du ciel, et dans les métaphysiques, que Thalès se représentait la terre comme une île de forme ovoïde, nageant sur le fluide aqueux, ainsi qu'un immense vaisseau; et qu'il regardait les tremblements de terre comme le résultat des agitations du fluide (42), sur lequel la terre était poussée tantôt d'un côté, tantôt d'un autre. Les ébranlements cessaient quand l'eau n'était plus agitée. Aristote ne manque pas de remarquer que Thalès (43) avait été conduit à cette opinion par sa théorie générale sur l'eau, considérée comme principe; théorie dont l'origine est déjà dans Homère. Il est difficile de ne pas voir que Thalès, en ce point comme en beaucoup d'autres, n'a fait que donner une forme scientifique aux idées mythologiques qui avaient cours de son temps; et que l'Océan, qui excite ou calme par son mouvement ou son repos les tremblements de terre, en agitant ou en laissant reposer la terre qui flotte sur sa surface, est exactement le Neptune ἐνοσίχθων qui ébranle, ἀσφάλιος qui raffermit, γαιήοχος qui soutient le disque terrestre.

Les expressions ambiguës dont se sert Homère en parlant d'Atlas firent naître une autre opinion populaire sur l'équilibre du disque terrestre; et quoiqu'elle ait, à ce qu'il me semble, échappé à la critique des modernes, il n'en existe pas moins dans l'antiquité des traces évidentes.

(41) *In Theseo*, §. 35 fin. Τὸ μόνιμον καὶ δυσκίνητον οἰκεῖον ἔχει τῆς τοῦ θεοῦ δυνάμεως, ὃν Ἀσφάλιον καὶ Γαιήοχον προσονομάζομεν.

(42) *De Cœlo*, II, 13, p. 467, B. G. — *Metaphys.* I, 3, p. 842, D. E.

(43) Cf. Pseudo-Plat. *De Plac. philosoph.* III, 15.

Les vers d'Homère

. . . . Ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς
Μακρὰς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν, (44)

présentent une grande ambiguité à cause des mots ἀμφὶς ἔχουσιν; les anciens grammairiens ne se sont point accordés à ce sujet (45). Entre les explications auxquelles ces vers se prêtent, Eustathe en cite une (46), d'où il résulterait que ces colonnes, tenues par Atlas, supportaient à la fois le ciel et la terre, qu'elles conservaient en équilibre au centre du monde. Dans cette hypothèse, Atlas, au lieu d'être placé *sur* la terre, aurait été *dessous*, et aurait rempli l'office des quatre éléphants de la cosmographie indienne. On pourrait hésiter à admettre la réalité d'une modification aussi importante dans les fonctions attribuées à Atlas, si plusieurs faits ne la mettaient hors de doute. Ainsi, quand Socrate, dans le Phédon, passe en revue les diverses opinions d'Empédocle et d'Anaxagore, sur la cause qui maintient la terre en équilibre, il ajoute : « Mais quelle puissance a disposé toutes ces choses pour le « mieux dans l'état où elles sont maintenant ? C'est ce qu'ils ne « recherchent pas ; ils ne veulent point reconnaître là certaine « force divine, et ils pensent avoir *trouvé un Atlas* plus fort, « que le fameux personnage de ce nom, plus immortel, plus « capable, en un mot, de soutenir l'Univers » (47). Ce passage ne peut évidemment s'entendre que dans le cas où Platon avait en vue l'opinion qu'Atlas, soutenant la terre dans l'espace, jouait le rôle du tourbillon, dans le système d'Anaxagore, ou de l'air, dans celui d'Empédocle.

La même observation s'applique à ce passage de Plutarque. Dans l'opuscule *de facie quæ apparet in orbe lunæ* (48), il

(44) *Odyss.* ά 51-54.
(45) Cf. Buttmann, *Lexicologus*, II, 217.
(46) Ad h. l. p. 1390.
(47) §. 47, p. 417, Fisch. — §. 50, p. 69, Wyttenb. . . . . Ἀλλὰ ἡγοῦνται τούτου ἄν ποτε Ἄτλαντα ἰσχυρότερον, καὶ ἀθανατώτερον, καὶ μᾶλλον ἅπαντα ξυνέχοντα ἐξευρεῖν.
(48) P. 923, 18. — T. IX, p. 652, l. 1, *Reiske*.

fait dire à l'un de ses interlocuteurs : « [Sans doute vous n'avez « pas peur que la terre ne tombe] ; Eschyle vous aura peut-« être rassuré, en disant qu'Atlas, etc. » Le passage d'Eschyle, auquel Plutarque renvoie, et qui a été cité plus haut, a tout un autre sens que ne le croit Plutarque ; mais on voit clairement que le sens qu'il lui donne est fondé sur la forme du mythe qui faisait d'Atlas le soutien de la terre. Je remarquerai, chemin faisant, que, dans le même passage, Plutarque n'a pas mieux entendu les vers de Pindare qu'il cite : « Si la « lune, ajoute-t-il, n'a au-dessous d'elle qu'un air léger inca-« pable de soutenir une masse solide ; du moins la terre, au « dire de Pindare, est soutenue par des colonnes d'acier qui « l'environnent de toutes parts. » Pindare ne dit rien de pareil dans le passage cité ; il y est question, non pas de la *terre* en général, mais simplement de l'*île de Délos,* laquelle, après avoir été long-temps errante, fut, dit le poète, rendue fixe, lors du séjour de Latone, au moyen de quatre colonnes d'acier qui s'élevaient des racines de la terre. (49)

Cette modification de l'attribut d'Atlas, fondée, selon toute apparence, sur une des interprétations du passage d'Homère, paraît avoir été admise d'assez bonne heure par quelque poète, puisque nous la voyons entrer, à une époque déjà ancienne, dans le domaine des arts ; et l'on sait que les arts s'emparaient de préférence des sujets consacrés par la religion locale, ou que la poésie avait popularisés. Un des bas-reliefs du mur d'appui du trône de Jupiter Olympien représentait Atlas qui soutenait sur ses épaules *le ciel et la terre,* οὐρανὸν καὶ γῆν ἀνέχων (50). La même représentation existait sur le coffre de Cypsélus, monument qui paraît appartenir au huitième siècle avant notre ère. On y voyait, dit le même auteur, Atlas qui, *suivant la tradition, porte sur ses épaules le ciel et la terre* (51). L'expression κατὰ τὰ λεγόμενα montre qu'il ne s'agit pas là d'une fantaisie individuelle ; l'artiste n'avait fait que reproduire ce que d'an-

(49) *Fragm.* 58, ed. Boeckh.

(50) Pausan. V, 11, 5.

(51) Id. V, 18, 4 : Ἄτλας δ' ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων, κατὰ τὰ λεγομενα, οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν.

ciens poètes avaient exprimé. Dans les restitutions modernes des bas-reliefs du coffre de Cypsélus et du trône de Jupiter, on représente ce que soutient Atlas sous la forme d'un globe. Mais, outre que le globe ne reproduit point tout à la fois *le ciel et la terre* dont parle Pausanias, ce ne fut guère qu'à partir de l'époque alexandrine que le globe fut employé pour représenter, soit le ciel, soit la terre; quant à celle-ci, l'idée de *sphéricité* était à peu près aussi loin des anciens artistes grecs que celle du zodiaque, dont on ne peut citer aucune représentation totale ou partielle, dans quelque ouvrage de l'art grec, avant le deuxième siècle qui a précédé notre ère. Pour ces artistes, comme pour les poètes, la terre n'était qu'un *disque,* dont l'Océan occupait les bords; le ciel était une voûte surbaissée qui venait s'appuyer sur les extrémités du disque. Voilà quel était le monde d'Homère, d'Hésiode, de tous les poètes et de tous les artistes antérieurement à l'époque alexandrine; image qu'on reproduisit encore long-temps après, par une suite de l'influence qu'exercèrent toujours sur l'esprit grec les idées que la poésie antique avait popularisées. C'est uniquement dans ce système que devaient être figurés *le ciel et la terre* dans les bas-reliefs cités par Pausanias. Atlas y avait les bras élevés, enveloppant un *disque,* qu'il supportait sur ses épaules, selon l'expression d'Eschyle, et ce disque était surmonté de la voûte surbaissée du ciel, ayant même diamètre.

Telle était l'opinion que je m'étais faite de cette représentation; mais je ne pouvais l'appuyer d'aucun exemple, tiré de quelque monument, parce que je n'en connaissais pas. Je dois à M. de Stackelberg, auquel je communiquai ce Mémoire, pendant son séjour à Paris, la connaissance d'un monument qui la confirme de tout un point. Ce savant archéologue me montra le dessin d'un bas-relief qui occupe un des côtés d'un candelabre, trouvé à Athènes, et qui appartient à M. Dodwell. Ce bas-relief (*Tav. d'Agg.* 1830, E, 5.) représente évidemment Atlas, sous forme de Titan, comme il devait être sur le coffre au Cypsélus, et le trône d'Olympie; et la manière dont s'y trouvent figurés *le ciel et la terre*, répond exactement à ce que l'examen attentif des anciens textes m'avait

fait présumer. Ce bas-relief achève de lever tous les doutes qu'on pouvait conserver sur le véritable sens des expressions de Pausanias.

Quand on voit le sujet d'Atlas, sur deux monuments, dont l'un est si ancien, tels que le coffre de Cypsélus, et le trône de Jupiter, on ne saurait être trop étonné de ce que le candelabre de M. Dodwell soit le *seul* monument antique connu qui le représente, conformément à la tradition que les anciens artistes avaient suivie. Il est bien singulier qu'on ne le retrouve sur aucun des nombreux vases grecs à sujets mythologiques. Il n'en existe qu'un à ma connaissance, qui y ait quelque rapport, dont le style n'annonce pas une ancienne époque; mais l'on y voit *Hercule*, et non pas *Atlas*, succombant sous le poids du ciel qui est figuré comme un segment de cercle, où sont un croissant et deux étoiles (52). Les représentations jusqu'ici connues d'Atlas, soit statues, soit bas-reliefs, soit médailles, sont toutes de l'époque romaine, et se rapportent uniquement à la première forme du mythe, celle d'après laquelle Atlas soutenait *le ciel*; le ciel y est représenté sous forme de *globe*, et, dans un seul exemple, sous la forme d'un *disque*, sur lequel sont représentés les douze signes du zodiaque, comme une image symbolique du ciel. (53)

Cette rareté excessive des représentations *grecques* d'un mythe aussi ancien que celui d'Atlas, est un fait assez remarquable. Il est probable néanmoins que des recherches ultérieures en feront découvrir quelque autre exemple, et que le bas-relief de M. Dodwell ne sera pas toujours, comme il est à présent, un exemple unique. D'avance on peut prédire que si, sur les monuments qu'on découvrira, le ciel est figuré comme un *globe* (je ne dis pas un *cercle*) ou sous forme de *zodiaque*, ils appartiendront à l'époque alexandrine ou romaine; et que, sur les monuments qui appartiendraient à la belle époque de l'art grec, le ciel sera figuré dans le système de représentation que Pausanias a décrit.

LETRONNE.

(52) Passeri, n° 249, t. III, p. 35.
(53) Dans Guattani, *Mon. ant. ined. ann.* 1786, p. 52.

La face principale de ce monument en bronze a été publiée pour la première fois dans la *Venere Proserpina* de M. Gerhard (*Tav. II*), où le savant auteur cherche à établir des rapports entre le *Polos* (πόλος) et le *Modius* ou *Calathus* des Grecs. Quant au dessin gravé *Tav. d'agg.* 1830, E, 5, 6, 7, c'est une restitution en forme de *candelabre* dont il n'existe d'antique que la base : nous le devons au talent de M. de Stackelberg, qui nous avait promis depuis long-temps d'y joindre l'explication des bas-reliefs qui décorent ce monument. Notre collègue reconnaîtra probablement dans le *casque* le symbole de *Minerve*, dans *Atlas* plutôt *Vulcain* que *Neptune*, et dans la *chouette*, à cause de ses yeux *brillants*, l'image du *feu*, comme fruit de l'union d'Héphaestos et d'Athéné (1). Il se pourrait cependant que notre *chouette* désignât *Méropis*, la fille d'Atlas et de Pléione (2), qui fut transformée dans cette espèce d'oiseau pour n'avoir voulu adorer d'autre divinité que la Terre (3). En se souvenant que les poètes grecs désignent par μέροπες les *mortels*, et que la chouette a la figure plus humaine que tous les autres oiseaux, on rapprochera peut-être notre *Méropis* de *Pandore* et d'*Erichthonius*, tous deux le type du genre humain, et enfants de *Vulcain* et d'une double mère, c'est-à-dire de la *Terre* et de *Minerve* (4). Cette particularité explique aussi pourquoi Phidias avait sculpté la *naissance de Pandore* sur la base de la Minerve Parthénos. (5)

TH. P.

(1) Avec un sens analogue, *Lychnos* (lampe ou candelabre) figure dans la mythologie comme *fils de Vulcain et de Minerve*, et certes il y avait une raison symbolique pour Callimaque, lorsqu'il exécuta en *bronze* le palmier, qu'il allait offrir, avec le Lychnos d'*or*, à la déesse d'Athènes (Paus. I, 26). Comparez *Céramus* (terre cuite), *fils de Dionysos et d'Ariadne*, cité par Pausanias, liv. I, c. 3.

(2) Apollod. I, 2, 3.

(3) Boeus ap. Antonin. Liberal., c. 15.

(4) *Voyez* Pl. X et XII des Monum. inéd. de l'Institut, avec les dissertations qui les expliquent.

(5) Paus. liv. I, c. 24.

---

b. DIANE EGINEA.

(*Planche XIV*, a, *des Monuments inédits publiés par l'Institut.*)

Le médaillon d'argent doré (1) que nous publions, a été acquis, il y a deux ans, à Naples, et fait maintenant partie de la collection de M. Antoine Herry, à Anvers. Il rappelle, par son style et sa composition, deux autres médaillons d'une plus grande dimension (2), qui ont été découverts dans les fouilles d'Herculanum de l'année 1828, et qui représentent le buste d'Apollon avec un griffon à côté, et celui de Diane, accompagné d'un autre symbole; tous deux sont aujourd'hui au Musée royal Borbonico, à Naples.

Le nôtre, qui provient peut-être de la même localité, offre une tête de femme couronnée de laurier; de chaque côté s'élance un bouc, et derrière l'épaule droite on aperçoit un arc et un carquois. (3)

Si le style de ce monument nous renvoie à une bonne époque de l'art, le sujet représenté confirme cette opinion. Ce n'est point la Diane chasseresse bien connue, avec son chien ou sa biche, mais une divinité avec un symbole qui jusqu'à présent s'est toujours trouvé dans le voisinage de Bacchus ou de Vénus, pour désigner la *fécondité*, et dont une déesse éminemment vierge, comme Minerve ou Diane, se voit rarement accompagnée.

Si l'on veut ajouter plus d'importance à l'attribut qu'à la

(1) D'environ 3 pouces de diamètre : il y reste dans plusieurs endroits des traces évidentes de dorure.

(2) *Bulletino di Corrispondenza archeol.* 1829, n° VII, di Luglio, p. 68.

(3) Le monument astronomique du Musée du Louvre (*Descr. des Antiq.*, n° 381; Millin, *Gall. Myth.*, Pl. XXVIII, n° 85) nous fait voir le buste de Diane avec le carquois et l'arc placés de la même manière derrière l'épaule droite. Du reste, la déesse n'y paraît pas couronnée de laurier, ni accompagnée des boucs qui figurent sur notre monument. Il n'est peut-être pas inutile d'observer que l'arc a été omis dans la gravure au trait publiée par Millin. Une pâte de la collection de M. Panofka représente le buste de Diane avec le carquois et l'arc placés derrière l'épaule gauche de la déesse.

déesse même, on sera obligé de recourir aux idoles de la Diane d'Éphèse, où ces mêmes animaux se retrouvent au-dessous d'une quantité de seins, les uns et les autres indiquant la force productive de la terre. Dans cette hypothèse, il faudrait cependant étendre la notion de la fécondité, de manière à envisager le *bouc* plutôt comme *symbole de la production en général*, que comme désignant seulement la fertilité du sol. C'est ainsi que la Diane *Ilithyie*, celle qui assiste aux accouchements, et qui se présente souvent avec un flambeau à la main, pour désigner qu'elle donne le jour et la lumière aux enfants (4), rentrerait également dans l'idée de la Diane qui nous occupe. Nous pourrions aussi invoquer le témoignage d'Hésychius (5), qui dit que dans la fête de l'Artémis Brauronia, on immolait une chèvre à cette déesse; ce sacrifice avait lieu sans doute à l'occasion de l'ἀρκτεία (6). Or cette Diane était proprement une Ilithyie (7), vénérée aussi-bien à Munychie qu'à Brauron (8), et à qui les femmes athéniennes adressaient leurs vœux et consacraient leurs vêtements après un accouchement heureux (9); c'est pourquoi elle était surnommée χιτώνη (10); aussi, d'après Pausanias (11), les Athéniens, seuls de tous les Grecs, étaient dans l'habitude de voiler les statues d'Ilithyie jusqu'aux pieds. Ce qui nous semble encore fort

(4) Paus., l. VII, c. 23.

(5) Hésychius, v. Βραυρών. Βραυρωνίοις τὴν Ἰλιάδα ᾖδον ῥαψῳδοὶ ἐν Βραυρῶνι τῆς Ἀττικῆς· Καὶ Βραυρωνία ἑορτὴ Ἀρτέμιδι Βραυρωνίᾳ ἄγεται, καὶ θύεται αἴξ. Comparez Meursius, *Græcia feriata in* Βραυρωνίᾳ, tome III, page 829; et Brondsted, *Voyages en Grèce*, l. II, p. 255 et 256.

(6) L'ἀρκτεία était une cérémonie qui avait lieu tous les cinq ans à Brauron, et par laquelle les jeunes filles athéniennes, avant de s'engager dans les liens du mariage, apaisaient la vierge sévère; on les appelait elles-mêmes ἀρκτοί, c'est-à-dire *ourses*, nom qui tirait son origine de la fable de la Vierge et de l'Ourse. (Schol. d'Aristoph., Lysistr., v. 646.) Comparez Harpocration, v. ἀρκτεύσαι et δεκατεύειν; Suidas, v. ἄρκτος, et Hésychius, v. ἀρκτεία.

(7) Brondsted, *Voyages en Grèce*, l. II, p. 248 et suivantes; explication de la vingt-unième métope méridionale du Parthénon.

(8) Schol. d'Aristophane, Lysistrate, v. 646.

(9) Schol. de Callimaque, *Hymn. in Jovem*, v. 77. Comparez Brondsted, p. 258.

(10) Brondsted, *loco cit.*, et p. 259 et suiv.

(11) L. I, c. 18.

remarquable, et nous prouve évidemment que l'Artémis Βραυρωνία était une Ilithyie, c'est un passage de Pollux (12) où il est dit que des sacrifices étaient offerts tous les cinq ans à Brauron et à Délos, probablement pour le même motif; et c'est précisément de Délos que le culte d'Ilithyie fut porté dans l'Attique par le roi Erysichthon. (13)

Le nom de Diane Ilithyie conviendrait peut-être encore mieux à notre déesse, dans le cas qu'on la rapprochât de la Vénus Πάνδημος, qui était représentée montée sur un bouc (ἐπιτραγία), dans un temple en Élide (14), et qui était adorée aussi à Athènes, à Thèbes, et à Mégalopolis en Arcadie. (15)

Il reste cependant une route toute différente à suivre dans l'explication de ce monument; c'est d'avoir plus d'égard à l'image d'une déesse *vierge*, et de se rappeler que les deux boucs sont placés ici autour du buste de Diane, comme les dauphins entourent, sur les beaux médaillons de Syracuse, celui de la nymphe locale Aréthuse, et quelquefois celui d'Artémis même. D'un autre côté, nous ne voyons pas ici le *modius* qui caractérise les simulacres de la Diane d'Éphèse, ni les créneaux qui quelquefois le remplacent. Cette considération seule devrait déjà nous faire abandonner l'idée de la Diane d'Éphèse.

Mais pour avoir la véritable explication de notre monument, il faut recourir à Pausanias (16), qui dit : « Vous trouvez aussi « (à Sparte) le temple de Neptune Hippocurius, et celui de « Diane Eginéa. » Or quelle pouvait être cette Diane *aux chèvres*, mise en rapport avec le dieu armé du trident? Était-ce une simple chasseresse qui parcourt les montagnes, comme on a voulu reconnaître à tort dans l'Artémis Ἀγροτέρα, adorée à Ægire en Achaïe (17)? Le dieu des sources et des fleuves se trouverait assez naturellement lié à une telle divinité; mais

(12) *Onomasticon*, L. VIII, c. 9.
(13) Paus. L. I, c. 18.
(14) Paus. L. VI, c. 25. Cicéron, *De Nat. Deorum*. L. III, c. 23.
(15) Paus. L. I, c. 22; L. VIII, c. 22; L. IX, c. 16.
(16) L. III, c. 14. Θεῶν δὲ ἱερὰ Ποσειδῶνός ἐστιν Ἱπποκουρίου, καὶ Ἀρτέμιδος Αἰγεινέας.
(17) Paus. L. VII, c. 26.

dans cette hypothèse, les boucs à côté de la déesse figurent-ils seulement comme produit ou image de la chasse? Nous ne le pensons guère.

Hésychius (18) nous apprend que les Doriens appelaient les flots de la mer *chèvres*, et sur son autorité, fortifiée par celle d'autres témoignages classiques, il sera peut-être permis d'envisager les boucs de notre monument comme symboles de l'eau, et, par cette raison, attachés bien à propos à Diane, soit qu'on la considère comme déesse des montagnes d'où découlent les fleuves, soit qu'on lui reconnaisse la force et les qualités de Sélèné ou la Lune.

A l'aide de cette même observation faite par Hésychius, Artémidore et Suidas, on comprendra aussi pourquoi Neptune aime le séjour d'Ægæ (19), et l'on aura le droit de rapprocher les chèvres ou boucs des autres symboles de l'eau, tels que le taureau et le cheval.

On ne nous objectera pas qu'Hésychius et les autres auteurs anciens disent αἶγες et non τράγοι : le mot αἴξ signifie aussi bien un bouc qu'une chèvre, quoique le plus souvent il ait cette dernière acception. D'ailleurs deux passages de Pausanias viennent à notre secours pour dissiper tous nos doutes à cet égard. Dans l'un, il est question d'Attés (20) élevé par un bouc; dans l'autre, le voyageur grec parle du culte de Dionysos Αἰγοβόλος (21), à qui les Potniens sacrifiaient une chèvre, substituée au jeune garçon qu'ils lui immolaient auparavant d'a-

(18) Hésychius, v. αἶγες, τὰ κύματα Δωριεῖς. Suidas, v. αἶγες, τὰ μεγάλα κύματα ἐν τῇ συνηθειᾷ, καὶ ἐπαιγίζω, ἐπὶ τοῦ σφοδρῶς πνέω. Τοῦ ἀστέρος τῆς αἶγος λαμψαντος σφόδροι πνέουσιν ἄνεμοι· ἐνθεν τὸ λάβρως ἐπαιγίζων· καὶ Αἰγαῖον πέλαγος, τὸ φοβερώτατον. Comparez Artémidore. L. II, c. 12.

(19) Philostrate, *Imag.* L. I, VII, et intpp. Paus. L. VII, c. 25; et Homère, *Iliade*, L. VIII, v. 203. Comparez, L. XIII, v. 21 et suivants.

(20) Paus. L. VII, c. 17 : Τράγος περιεῖπε τὸν παῖδα ἐκκείμενον.

(21) Paus. L. IX, c. 8 : Ἐνταῦθα καὶ Διονύσου ναός ἐστιν Αἰγοβόλου..... Τὸν θεόν φασιν αἶγα ἱερεῖον ὑπαλλάξαι σφίσιν ἀντὶ τοῦ παιδός. Quelques philologues ont proposé de lire dans ce passage Αἰγοβόρος au lieu d'Αἰγοβόλος, par analogie avec Ἥρα Αἰγοφάγος adorée à Sparte (Paus. L. III, c. 15). Si je ne me trompe, le surnom Αἰγοβόλος attribué à Dionysos, doit être comparé avec celui d'Ελαφηβόλος donné à Artémis (Orphée, *Hymn. in Dianam*, v. 10; Athénée, L. XIV, c. 14, p. 646 E. Callimaque, *Hymn. in Dianam*, v. 17. Comparez les observations de Spannheim sur ce vers). Les sacrifices du tau-

près les ordres de l'oracle de Delphes. Or, il paraît évident que dans le premier passage il faut entendre par τράγος une chèvre qui nourrissait le jeune Attés de son lait, et dans le second, par αἴξ un bouc, puisqu'il s'agit d'une victime sacrifiée à un dieu, et destinée à remplacer un jeune homme. (22)

On peut encore alléguer en faveur de l'opinion qui regarde le bouc comme symbole de l'Océan ou de l'eau en général, le beau sarcophage du Musée du Louvre (23) qui représente des centaures et des néréides portées sur des monstres marins : le bouc, le cheval et le taureau figurent dans cette scène.

Il est fort important aussi de comparer notre Diane Eginéa, considérée comme déesse marine, avec l'Apollon *delphinien*, en l'honneur duquel on célébrait des fêtes à Égine (24), et à qui les Athéniens avaient également consacré un temple (25).

reau et du bélier appelés *taurobolies* et *criobolies*, et la chasse aux lièvres, Λαγωβόλια, rentrent dans la même catégorie.

(22) Quoique dans l'origine le mot αἴξ signifie particulièrement une chèvre, nous pouvons croire cependant que les anciens se servaient quelquefois indifféremment de τράγος et d'αἴξ pour indiquer le mâle et la femelle. On pourrait observer encore que, sur le tombeau de Thyeste, on voyait un bélier en marbre pour désigner la brebis à toison d'or qu'il avait dérobée à son frère Atrée. (Paus. L. II, c. 18.)

(23) Description des Antiques, n° 75. Millin, *Gal. Myth.*, Pl. LXXIII, n° 298. Millin et l'interprète du Musée du Louvre parlent d'un griffon dont on aperçoit à peine, disent-ils, la tête derrière la Néréide qui tient une lyre. J'ai examiné avec la plus scrupuleuse attention, et à plusieurs reprises, ce sarcophage, et je puis assurer qu'il m'a été impossible d'y découvrir la moindre trace du prétendu griffon. Sur le célèbre sarcophage du même Musée, qui représente l'histoire et les malheurs d'Actéon (*Descr. des Antiq.*, n° 315. Millin, *Gal. Myth.*, Pl. C, n° 406.), on voit cinq animaux figurés comme des monstres marins, savoir : le taureau, le cheval, le dragon, le griffon et le cerf. Ces deux derniers se rapportent évidemment à *Hélios* et à *Sélènè*, considérés comme divinités nées de la mer. Callimaque (*Hymn. in Dianam*, v. 13) donne pour compagnes à Artémis les nymphes océanides.

(24) Schol. de Pindare Nem. V, v. 81. A Égine on avait établi, en l'honneur d'Ἀπόλλων Δελφίνιος, les jeux de l'hydrophorie, parce que ce n'était probablement qu'un dieu *Hélios* sortant de la mer (Panofka, *Musée Blacas*, p. 37, note 4). On sacrifiait aussi des boucs au soleil levant, c'est-à-dire sortant de l'Océan. Pausanias vit dans le temple d'Apollon, à Delphes, un bouc en bronze consacré par les Cléonéens, en reconnaissance de ce que le dieu les avait délivrés de la peste. (Paus. L. X, c. 11.)

(25) Paus. L. I, c. 19.

D'ailleurs ce n'était pas seulement Apollon à qui était attribué le surnom de Delphinien; à Athènes, Diane Delphinia était aussi honorée. Grâce à Pollux (26), nous savons qu'Égée consacra le Delphinium (Δελφίνιον δικαστήριον) en commun à ces deux divinités.

Peut-être un passage de Pausanias (27), relatif au culte de la Diane Agrotéra, dont nous avons déjà parlé, comme étant honorée en Achaïe, apporte-t-il un nouvel argument en faveur de notre opinion. Le savant voyageur raconte que c'est précisément ce culte qui fit donner le nom d'Ægira à la ville, auparavant appelée Hypéresia. L'ancien nom de cette ville nous suggère une nouvelle idée; si l'on réfléchit que le mot ὑπηρεσία (28) se rapporte aux *rameurs*, on devra reconnaître avec nous les rapports intimes qui existent entre notre Diane accompagnée de deux boucs et l'élément de l'eau.

Cependant, si l'on aimait mieux voir sur notre monument une Diane Ilithyie, comme celle adorée à Brauron et à Munychie dans l'Attique, et à laquelle, d'après Hésychius (29), on sacrifiait des chèvres, ou, comme le pense M. le chevalier

(26) *Onomasticon*, L. VIII, c. 10 : Τὸ δὲ ἐπὶ Δελφινίῳ· ἱδρύθη (forte ἱδρύσθαι) μὲν ὑπὸ τοῦ Αἰγέως, λέγεται δὲ Ἀπόλλωνι Δελφινίῳ, καὶ Ἀρτέμιδι Δελφινίᾳ. Thésée est fils d'Égée, mais Neptune passe aussi pour son père (Pausanias, L. I, c. 17; Apollodore, L. III, c. 15, 7; Diodore de Sicile, L. IV, 59; Hygin. fab. 47, *Astron.* L. II, 5). Or, Αἰγεύς, Égée, est le même que Neptune. Si Égée dédie le Delphinium à Apollon et à Diane sortant des flots, cela indique que ceux qui, sous le nom de Neptune, soutenaient son culte contre les adorateurs de Minerve, consacrèrent à Apollon et à Diane cet endroit où l'on rendait la justice. Thésée ayant vaincu le taureau de Marathon, l'amena à Athènes, où Égée le sacrifia à Apollon (Diodore de Sicile, L. IV, 59). C'est encore ici le même Apollon delphinien; mais, suivant une autre tradition conservée par Pausanias (L. I, c. 27), Thésée offre ce taureau en sacrifice à Minerve. Dans la citadelle d'Athènes, on conservait un monument où cet exploit était représenté tel, à peu près, sans doute, qu'un vase publié par Millin (*Gal. Myth.*, Pl. CXXIX, n° 485) nous le fait connaître. Cette dernière tradition nous révèle, si je ne me trompe, la réconciliation de Neptune et de Minerve; aussi, dès ce moment, Thésée devient le protégé de Minerve.

(27) L. VII, c. 26.

(28) Suidas, v. ὑπηρέσιον; Hésychius, v. ὑπηρέσιον et ὑπηρεσία.

(29) *Voyez* note 5; Hésychius, v. Βραυρῶν.

Brondsted, des boucs (30), l'explication que nous avons préférée, ne s'opposerait pas du tout à cette interprétation. Un scoliaste (31) nous fait connaître que l'Artémis Brauronia était la même que l'Artémis Despœnè; or cette divinité toute mystérieuse, l'objet du culte le plus sacré chez les Arcadiens (32), est fille de Neptune Hippios et de Cérès (33); donc c'est une déesse qui tire son origine de celui qui commande aux flots nommés *vulgairement* (34) chèvres, et en particulier chez les Doriens, d'après les passages classiques que nous avons produits plus haut. Quoi donc de plus convenable que de voir Diane, fille de Neptune, entre deux de ces animaux?

Quant à la destination de ce monument en argent, il est assez difficile d'émettre une conjecture; sa forme ainsi que la manière dont il est exécuté donnent lieu de croire qu'il pouvait servir d'ombilic, soit à une grande coupe ou phiale, soit à quelque autre ustensile votif. J. DE WITTE.

2. PEINTURE.

a. HERCULE A DELPHES.

OPINION DE M. LE CHEVALIER BRONDSTED (*a*) SUR LA CYLIX THÉRICLÉENNE,

Publiée Pl. IX, 1 et 2, des Monum. inédits de l'Institut.

« ..... Mais ce que dès à présent je puis soutenir, c'est que « la belle coupe du duc de Luynes (*Annali*, l. c. p. 290-292, « avec la *Pl. IX*) n'a rien de commun avec le combat de

(30) Brondsted, *Voyages en Grèce*, L. II, p. 256, note 8.

(31) Schol. d'Aristophane, Lysistrate, v. 645, Τῇ Δεσποίνῃ Ἀρτέμιδι ὡς Δεμητρι.

(32) Paus. L. VIII, c. 37. Les Arcadiens prétendent avoir donné les premiers le surnom de Ἵππιος à Neptune. Paus. L. VIII, c. 25.

(33) Cette Cérès est la Cérès Melæna (Paus. L. VIII, c. 42), nommée aussi *Erynnis* et *Lusia* (Paus. L. VIII, c. 25.)

(34) Ἐν τῇ συνηθείᾳ, dit Suidas, v. αἶγες; *voyez* ci-dessus, note 18.

(*a*) *Voyages et Recherches dans la Grèce*, L. II, p. 299.

« Vulcain et de Minerve. Le premier sujet (*Pl. IX,* 1) re-
« présente aussi bien que l'autre sujet figuré sur le même vase
« (*Pl. IX,* 2) une scène *delphique*; c'est le meurtrier Héra-
« cles *malade* (1), à qui la Pythie refuse de prédire l'avenir,
« et c'est dans Apollodore II, ch. 6, s. 235 pag. 204, ed.
« Heyne, et dans Hygin, fab. XXXII, qu'il faut chercher la
« vraie explication du sujet peint sur cette coupe. Les paroles
« d'Apollodore, à cet égard, sont très claires : Κατασχεθεὶς
« δεινῇ νόσῳ (Ἡρακλῆς) διὰ τὸν Ἰφίτου φόνον, εἰς Δελφοὺς παραγενόμενος
« ἀπαλλαγὴν ἐπυνθάνετο τῆς νόσου· μὴ χρησμῳδούσης δὲ αὐτῷ τῆς
« Πυθίας (2), τόν τε ναὸν συλᾷν ἤθελε (3), καὶ τὸν τρίποδα βαστάσας (4)
« κατασκευάζει μαντεῖον ἴδιον, κ. τ. λ. Ainsi la coiffure de la figure
« féminine sur le vase, à laquelle Panofka (*Annali l. c. p.* 291)
« veut reconnaître une Minerve, n'est nullement particulière
« à cette déesse. Elle a de commun, avec beaucoup de prê-
« tresses et de servantes de temple sur les monuments, cette
« manière commode, et qui, à mon avis, n'est nullement con-
« traire au beau, de rattacher par-derrière une chevelure de
« femme, longue et forte. Je n'ai, sous ce rapport, qu'à ren-
« voyer aux caryatides du Pandroseion, dans la citadelle
« d'Athènes. » (5) TH. P.

(1) Voilà pourquoi le premier groupe du vase (Pl. IX, 1) nous représente Hercule enveloppé dans un manteau, et s'appuyant sur un bâton.

(2) Sur la coupe elle fuit devant lui.

(3) Ce qui est figuré sur l'autre côté de la coupe (Pl. IX, 2), en ce que Hercule s'y efforce d'arracher à Apollon sa lyre. Pour ce qui regarde une troisième figure du même vase, mais en dedans et au fond, savoir, une figure féminine vêtue et bachique, tenant dans la main un thyrse; elle ne se rapporte, je pense, qu'à la destination du vase comme coupe à boire. D'ailleurs Bacchus et sa suite étaient aussi de droit symboles *delphiques*. *Voyez*, par exemple, l'auteur de la Ὑπόθεσις πυθίων (dans l'édition de *Pindare* de Boeckh, T. II, à la page 297) : Πυθῶνος δὲ τότε κυριεύσαντος τοῦ προφητικοῦ τρίποδος ἐν ᾧ πρῶτος Διόνυσος ἐθεμίστευε, κ. τ. λ.

(4) C'est ce que représente le sujet figuré sur un autre vase (*ibid.*, Pl. IX, 3). Comparez les monuments de l'art mentionnés par *Heyne*, *ad Apollod.* II, 6, 2, §. 6, *Observat.*, p. 180, et d'autres qui ont été découverts plus tard, mais qui ne concernent pas notre discussion.

(5) *Voyez* Stuart et Revett, *Antiquities of Athens*, vol. II, chap. 11, Pl. XIX et XX, ou dans l'édition française, T. II, c. II, Pl. XIX, fig. 2 et 3.

C'est une opinion établie chez quelques uns des savants les plus distingués de notre époque, que l'inutilité des recherches appliquées aux monuments sur les doctrines religieuses qu'on enseignait dans les mystères. A les entendre, il semblerait qu'on ne doit retirer de ces recherches qu'une connaissance plus ou moins étendue des rites et des cérémonies auxquels les mystères donnaient lieu. Cette réprobation des études purement religieuses, dont le résultat serait de renfermer la science archéologique dans les limites de la vie extérieure des anciens, a droit de surprendre ceux qu'un examen sévère des monuments a conduits à des conclusions diamétralement opposées (1). Il serait étrange en effet d'attribuer exclusivement à l'étude des auteurs classiques tout ce que nous possédons d'idées exactes sur les doctrines religieuses de l'antiquité, et de compter pour rien toutes les modifications que la connaissance des œuvres de l'art a insensiblement introduites dans cette partie de la science. Aujourd'hui même, il n'est pas de monument qu'on découvre qui n'ajoute à nos opinions sur cette matière, ou qui ne détruise celles que nous avions précédemment conçues. Mais si l'on considère d'un autre côté combien nos idées sont encore vagues et confuses à cet égard, on ne pourra nier que la mythologie grecque (car c'est d'elle qu'il est ici principalement question) n'ait besoin, si l'on excepte la partie héroïque, d'être soumise aujourd'hui à une révision sévère, et qu'il ne soit temps, sans s'arrêter à des dénégations dont la science profite rarement, de jeter les bases d'un système plus rationnel et plus complet qu'on n'a tenté de le construire jusqu'à ce jour.

Convaincu que je suis de cette nécessité, j'essaierai de la justifier par l'examen de deux fables bien connues, où le langage beaucoup plus clair et plus étendu des monuments dé-

(1) Gerhard, *Vorrede zum Prodromus der antiken Bildwerke.*

montrera l'insuffisance des lumières que les auteurs fournissent dans l'état d'imperfection où nous les possédons maintenant.

b. MERCURE ET APOLLON,

OU L'INVENTION, LA DISPUTE ET LE DON DE LA LYRE.

(*Tav. d'agg.* 1830, E, 4, *Pl. IX*, 2, *et Pl. V*, 1, *des Monuments inédits de l'Institut.*)

Les rapports principaux sous lesquels on considère ordinairement *Mercure*, sont ceux de *messager de l'Olympe*, et de *conducteur des morts*; cependant la mythologie lui attribue encore un autre caractère, celui d'*inventeur de la lyre.* Quoique cette découverte se lie dans la pensée de la plupart des mythographes avec celle de divinité *pastorale* qui appartient au même dieu, on ne peut y méconnaître une idée plus profonde, celle de l'influence de la civilisation sur les mœurs sauvages des races primitives; et on ne peut s'empêcher de croire que la lyre ne soit un symbole du triomphe d'un culte moral et sagement ordonné, sur des religions confuses et passionnées (2). Si les anciens attribuaient à la musique cette influence sur le cœur de l'homme, on ne saurait refuser à celui qui en fut le créateur, une place bien méritée parmi les divinités du premier rang. En effet, dans l'Arcadie, dans ce pays des religions mystérieuses, où Mercure avait vu le jour, et était honoré par le culte le plus sacré et le plus répandu, naquit le mythe relatif à la découverte de la lyre.

En se promenant sur le mont Chelydoréa, Mercure vida l'écaille d'une tortue, y joignit deux cornes de bouc, et rattachant à une sorte de joug (ζυγὸν) les nerfs des bœufs qu'il avait volés à Apollon, il parvint à former l'instrument heptacorde dans toute sa perfection (3). Apollon survint, et, touché des

(2) *Annali dell'Instituto di Corr. Arch.* 1829, p. 265 sq.

(3) Paus. VIII, 17, 4; Philostr. *Imagg. I*, 10 : Τὴν λύραν, τὸ σόφισμα, πρῶτος Ἑρμῆς πήξασθαι λέγεται κεράτοιν δυοῖν καὶ ζυγοῦ καὶ χέλυος, καὶ δοῦναι μετὰ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰς μούσας, Ἀμφίωνι τῷ Θηβαίῳ δῶρον. Horat. *Od. I*, 9, v. 6, *curvæque lyræ parentem.*

sons du nouvel instrument, il abandonna ses bœufs à Mercure, et lui offrit encore une baguette d'or en échange de la lyre; Mercure y consentit (4), et c'est ainsi que la musique passa du culte de Mercure à celui d'Apollon.

En examinant avec attention les passages des auteurs anciens qui se rapportent à ce mythe, on trouve Pausanias en contradiction non seulement avec Diodore de Sicile, mais, ce qui est plus singulier, avec lui-même. On pourrait dire pour son excuse qu'ici, comme dans la plupart des traditions, la différence des localités, et plus encore la diversité des habitants, ont exercé une grande influence, et ont changé ou modifié le type primitif de la fable.

Pausanias (5) insiste sur deux traditions qui doivent surtout éclairer cette recherche. En faisant mention d'Akakos auquel l'éducation de Mercure fut confiée, il observe que c'est la *tradition arcadienne* : les *Thébains*, dit-il, ont un récit tout différent, et les *habitants de Tanagre* ne sont pas du même avis que les Thébains à ce sujet. C'est donc la *tradition arcadienne* et celle de la *Béotie* qu'il faut chercher à suivre dans ses différentes traces, pour les éclaircir autant que le permettent les témoignages des auteurs et ceux des monuments.

L'hymne d'Homère sur Mercure est presque le seul monument littéraire qui donne à l'invention de la musique l'importance qu'elle mérite; plus de trente vers consacrés au récit (6) de cette découverte rappellent l'habileté du dieu à tirer de l'instrument (7) nouveau des sons harmonieux qui calment la colère d'Apollon (8); par où l'on voit que Mercure n'avait pas seulement fabriqué cet instrument, mais qu'il exerça aussi pendant un certain temps l'art de la musique, et qu'il n'ignorait pas l'effet moral qu'on pouvait en tirer.

En lisant dans le même poëme qu'Apollon obtint la cithare (9), on aurait tort, ce me semble, d'identifier cet instru-

(4) Homer. *Hymn. in Mercur.*, v. 460 sq., et v. 525. Apollod. III, 10, 2. Hygin. *Astron. Lyra*, VII.

(5) Lib. VIII, 36.

(6) V. 24 sq.

(7) V. 54 sq., et v. 453.

(8) V. 418, 420.

(9) V. 506-510.

ment avec la lyre ; il vaut mieux supposer quelques omissions de vers relatifs à l'invention particulière de la cithare ; car l'autorité de Diodore (10) et celle d'un disque du Musée Blacas (11) établissent facilement qu'après l'invention de la lyre celle de la cithare occupa les loisirs de Mercure : selon quelques mythologues c'est la lyre, selon d'autres la cithare, et probablement toutes les deux que Mercure céda à Apollon.

Un bas-relief publié par Guattani (12) se prononce en faveur de la lyre. On y voit Apollon assis sur un rocher : le chien couché à côté de lui désigne un dieu pasteur ; Mercure, sous les traits d'un éphèbe, présente la lyre. Au fond de la scène est un temple consacré sans doute à la Diane de l'Arcadie, dont la statue est ornée d'un croissant et armée d'un arc.

Un *chous* du cabinet Durand (*Pl. V,* 1, *des Monum. inéd. de l'Institut*) semble reproduire le même sujet. Mercure y paraît barbu, vêtu de la chlamyde et tenant le caducée : il est debout et écoute attentivement avec quel bonheur le fils de Latone essaie son talent naissant sur la lyre. Apollon est assis sur un rocher, dans une attitude semblable à celle d'Amphion, en face de Mercure, sur un tableau de la galerie napolitaine décrite par Philostrate (13). La peinture d'un vase du Musée de Berlin, dont nous avons présenté les détails dans notre *Museo Bartoldiano* (14), mérite d'être citée ici comme appartenant au même mythe. En mémoire sans doute du don de la lyre, il y avait, à Mégalopolis, un temple consacré aux Muses, à Apollon et Mercure, où les honneurs du culte étaient communs à ces divinités. (15)

Mais les Arcadiens ne se contentaient pas, à ce qu'il paraît, de rapporter l'invention de la lyre et de la cithare à Mercure ; ils lui attribuaient aussi celle des chalumeaux. A cet égard,

(10) Lib. III, p. 192, 227.

(11) Ce monument, aussi remarquable par la beauté du dessin que par l'intérêt du sujet, a été mal rendu dans l'ouvrage de Mazois, *Édifices de Pompéji*, vign. de l'avertissement de la seconde partie.

(12) Monum. ant. ined. 1805, nov., déc., Tav. XXXIV.

(13) Imagg. I, 10.

(14) Vas. dip. D. 75, *Apollo e Marsia.*

(15) Paus. VIII, 32.

l'hymne d'Homère (16) et Apollodore (17) s'accordent parfaitement avec une cylix de Xénoclès (18), qui représente Mercure barbu, couvert du pétase, et tenant d'une main les chalumeaux, de l'autre le caducée (19). Ce dernier symbole est évidemment la baguette dont Apollon lui fit présent lorsqu'il obtint la lyre ou la cithare. Aussi tous les monuments qui représentent Mercure occupé à façonner la lyre, ne portent point le caducée; et ce n'est que lorsque Apollon entre en possession de l'instrument musical, que Mercure paraît, ce sceptre puissant à la main.

Il reste dans cette fable une singulière contradiction entre l'âge que les poètes attribuent à Mercure, et celui que sa qualité de dieu antérieur, devrait naturellement lui faire supposer. En voyant dans l'hymne d'Homère, le dieu, au moment même de sa naissance, enlevant à Phœbus ses bœufs (20), comme ailleurs il dérobe ses armes à Mars (21), on a peine à concilier cet enfant qui retourne se cacher dans ses linges (22), avec le vénérable Mercure chthonien du chous de M. Durand. Nous croyons, sauf meilleur examen, que cette opposition a pour principe la différence du point de départ de l'auteur de l'hymne et de celui du vase. Il suffit, dans ce cas, de supposer l'un plus attaché au culte de l'Apollon delphien, l'autre plus fidèle aux traditions arcadiennes. C'est ainsi que le premier aura voulu, en mettant de l'âge et de la force du côté d'Apollon, faire ressortir la grandeur et la puissance de ce dieu, et atténuer ainsi la valeur du sens qui résulte nécessairement du

(16) V. 508, 509. MM. Groddeck et Ilgen ont eu tort de soupçonner ces vers comme interpolés.

(17) Lib. III, 10, 2.

(18) Du cabinet de M. Durand.

(19) Le dieu est assis, et trois femmes voilées s'approchent de lui. Les parties extérieures du vase offrent d'un côté Hercule amenant le Cerbère. Il est précédé par Mercure, et suivi par une femme qui tient une couronne; de l'autre, Achille menaçant avec son épée une jeune femme qui, à cause de sa fuite précipitée, a fait échapper son hydrie. L'écuyer d'Achille, avec ses chevaux, paraît également la poursuivre.

(20) Philostr. *Imagg.* I, 26.

(21) Lucian. *Dialog. Deor.* VII.

(22) Homer. *Hymn. in Mercur.* v. 151 sq.

mythe; et que le second au contraire aura conservé à ce mythe toute sa pureté, en gardant à Mercure la qualité d'aîné avec celle d'instituteur.

L'examen de la tradition béotienne nous fournira une nouvelle preuve de la manière dont les mythes se modifient par les influences locales, et au profit des prétentions particulières de chaque peuple. La cylix de Xénoclès, du cabinet Durand, la cylix du cabinet du duc de Luynes, représentent également Mercure sous des traits vénérables. Un troisième caractère est au contraire commun à tous les monuments d'un âge postérieur. Cette dernière modification s'explique par l'empiétement toujours croissant de l'art sur la religion. Je citerai pour exemple une pâte antique de ma collection (*Tav. d'agg.* 1830, E, 4), ainsi que le disque du Musée Blacas.

Mais le dieu qui jouissait, en Arcadie du moins, d'une si grande vénération, devait, comme l'inventeur de la musique, y être honoré sous un nom particulier, relatif à cette découverte et à ses effets bienfaisants. Ce nom, rarement prononcé en public, n'était-il pas celui sous lequel les initiés l'invoquaient dans les mystères?

Près de Mégalopolis était un temple de Mercure Akakésios, entièrement détruit, du temps de Pausanias (23), *de sorte qu'il ne restait plus qu'une tortue en marbre.* Cette tortue nous conduit naturellement à conjecturer que Mercure, comme inventeur de la lyre, fut adoré sous le nom d'*Akakésios*. Voyons si d'autres arguments viennent à l'appui de cette hypothèse. Pausanias (24) nous apprend qu'une statue de Mercure Akakésios en marbre existait de son temps sur la colline akakésienne, et, à cette occasion, il rapporte qu'Akakos, fils de Lycaon (25), a élevé Mercure. Le nom d'*Eudore* (Εὔδωρος), donné au fils de Mercure Akakésios (26), ne se rattache-t-il pas aussi par son étymologie, sinon au don de la lyre

(23) Lib. VIII, 30.
(24) Lib. VIII, 36.
(25) Paus. II, 19, observe avec plus de justesse que le temple d'*Apollon Lycien*, à Argos, contenait une statue de *Mercure* fabriquant la lyre.
(26) Callimach. *Hymn. in Dian.* v. 143.

ou cithare offerte par Mercure à Apollon, au moins à l'invention de la lyre elle-même?

Dans une enceinte sacrée, près du temple des grandes divinités, à Mégalopolis, on voyait, sous la forme des hermès, *Mercure*, surnommé *Agétor* et *Apollon*, *Minerve* et *Neptune*, *Hélios Soter* et *Hercule* (27). Le souvenir des disputes qui ont eu lieu en Afrique et ailleurs, entre Hercule et Hélios, en Attique, entre Neptune et Minerve, et en Béotie, entre Apollon et Mercure, explique suffisamment l'ordre dans lequel furent placées ces divinités. Faudrait-il lire Mercure *Akétor* Ἀκήτωρ, en rapport avec le Mercure *Akakésios*, et avec l'épithète *Akésios* donnée à *Apollon* en Elide (28), pour indiquer celui *qui guérit, qui écarte les maux?* Je ne le pense pas. L'épithète Ἀγήτωρ paraît se rapporter au chef des troupeaux (ἀγέλη), et renfermer, comme le mot *pasteur*, outre le sens matériel, un sens moral, dans lequel le symbole de la lyre ne joue pas le dernier rôle. (29)

Au rapport de Pausanias (30), des tortues, propres à former des lyres, furent consacrées sur le mont Parthénion, non à Mercure, mais à *Pan*, adoré probablement dans ces lieux comme dieu *lyricine*. Une cylix de Sosias (*Pl. XXIV, des Monuments inédits de l'Institut*) représente aussi *Diane qui tient la lyre formée d'une tortue*. Ces deux mythes paraîtraient en contradiction avec celui qui attribue à Mercure l'invention de la lyre, si la liaison intime qui existe entre *Pan, Diane* et *Mercure* (31), ne faisait comprendre pourquoi Mercure, soit comme ministre, soit comme fils, peut offrir cet instrument à ses supérieurs ou parents, Pan Nomios (32)

(27) Paus. VIII, 31.

(28) Paus. VI, 24.

(29) La leçon Ἀγήτωρ pourrait se justifier aussi par l'épithète ἡγήτορ' ὀνείρων qu'Homère donne à Mercure, v. 14 de l'hymne consacré à ce dieu. Il faudrait alors penser que cette épithète se rapporte au caducée que Mercure avait accepté en échange de la lyre, et qui, d'après Homère, ferme les yeux des mortels ou dissipe le sommeil du trépas.

(30) Lib. VIII, 54.

(31) *Voyez* notre *Musée Blacas*, Pl. VII, p. 25, 26.

(32) Paus. VIII, 38.

et Diane Nomia ou Hymnia (33). Passons maintenant à la tradition béotienne.

Pausanias (34) vit sur le mont *Hélicon* deux statues exécutées en bronze par Lysippe, et qui représentaient *Apollon et Mercure se disputant la lyre.* On reconnaîtra sans peine le même sujet sur la peinture d'une cylix thériclëenne (35), gravée *Pl. IX*, 1, 2, *des Monuments inédits de l'Institut.* Apollon, caractérisé par ses cheveux bouclés et flottants, et par sa chlamyde rejetée sur l'épaule gauche, veut déjà s'enfuir avec sa conquête, qu'il tient de la main droite. Mercure l'arrête : sa chlamyde s'est dénouée dans la lutte, et les traits nobles de sa figure rappellent l'image du vieux Bacchus, avec lequel il a plus d'un rapport. On découvre sans peine, dans cette composition, les traces d'un culte de Mercure, évidemment plus ancien que celui d'Apollon, et succombant enfin à l'invasion du jeune dieu, ou plutôt de ceux qui, sous son égide, venaient occuper le pays, après avoir vaincu les habitants primitifs et leurs dieux tutélaires. Cette même idée nous paraît exprimée sur un *chous* de la collection de l'ancien évêque de Nola (36). Ce vase, l'un des plus beaux qu'on puisse voir, offre, du côté principal, Apollon Citharède montant sur la tribune des musiciens, ornée de l'inscription ΚΑΛΟΣ, relative au vainqueur ; auprès de lui est Minerve. Le côté opposé représente Mercure barbu, tenant le caducée, et en face Neptune, armé du trident. Si je ne me trompe, c'est en mémoire des combats divins dont l'Attique et la Béotie furent le théâtre, qu'*Apollon* et *Minerve* figurent ici comme dieux *vainqueurs*, *Mercure* et *Neptune* comme dieux *vaincus;* car, d'après les mythes grecs, il n'existe guère de rapports prononcés entre Mercure et Neptune.

(33) Paus. VIII, 13.

(34) Lib. IX, 30, 1 : Καὶ Ἀπόλλων χαλκοῦς ἐστὶν ἐν Ἑλικῶνι καὶ Ἑρμῆς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας.

(35) Du cabinet de M. le duc de Luynes : le revers du même vase représente *Minerve fuyant la poursuite de Vulcain* (Pl. IX, 2); l'intérieur, une femme tenant un thyrse. L'acclamation ΚΑΛΟΣ ΗΟ ΠΑΥΣ se lit trois fois sur ce beau monument.

(36) *Musée Blacas*, p. 8.

Comme dans la dispute d'Hercule et d'Apollon le trépied ne sert que de symbole, pendant qu'au fond il s'agit d'un véritable combat entre deux religions solaires, dont l'une, étrangère, cherche à détrôner l'autre, qui appartient au pays, ainsi, dans le combat d'Apollon et de Mercure, la lyre ne présente qu'une forme particulière, sous laquelle cette lutte se manifeste. Bien d'autres traces de ce même combat, non moins remarquables que celles-ci, subsistent dans différents faits mythologiques. *Amphion, par exemple, après avoir érigé le premier en Béotie un autel à Mercure,* reçoit la lyre en récompense (37), et élève les murs de Thèbes à l'aide de cet instrument (38). Hygin (39) s'exprime encore plus clairement à ce sujet, quand il rapporte qu'Amphion avait obtenu le gouvernement de Thèbes par la protection de Mercure. Ce même Amphion, l'époux de Niobé, pour avoir tenté de détruire le temple d'Apollon (40), périt sous les flèches du dieu vengeur.

Si, d'après les monuments que nous venons de décrire, Apollon obtient la victoire et emporte la lyre de Mercure, les artistes grecs ont pu certainement imaginer bien d'autres scènes encore pour exprimer l'idée de ce combat. Peut-être quelque peinture offrira-t-elle un jour *Apollon devançant Mercure à la course* (41). Mais, dans tous les cas, il est probable que si une heureuse découverte nous faisait connaître la composition de Lysippe, on pourrait tirer du rôle plus ou moins important et de la supériorité relative que l'artiste aurait donnée à l'une ou l'autre divinité, un argument sans réplique, pour déterminer si le pays où ce groupe était

(37) Paus. IX, 5. Mercure présente aussi la lyre aux noces de Cadmus et d'Harmonie (Diod. V, 323, p. 370).

(38) Horat. Od. III, VIII, 1 :

Mercuri, nam te docilis magistro
Movit Amphion lapides canendo,
Tuque testudo, resonare septem
Callida nervis.

Il s'ensuit qu'Hésychius a tort d'expliquer, page 293, le mot Ἀμφίονη par κίθαρα : il fallait mettre λύρα.

(39) Fab. VIII.

(40) Hygin. Fab. IX.

(41) Paus. V, 7 : Καὶ ὅτι Ἀπόλλων παραδράμοι μὲν ἐρίζοντα Ἑρμῆν. On adorait un Apollon δρομαῖος à Crète et à Sparte (Plut. Qu. Sympos. VIII, 8, 4).

placé, était plus ou moins attaché à la religion de Mercure ou à celle d'Apollon.

Il nous reste quelque trace d'une *troisième tradition*, qui est évidemment la plus récente de toutes. Pausanias (42), auquel nous en devons la connaissance, la désigne avec raison comme *hellénique*, sans doute pour la distinguer de la tradition arcadienne. Lorsque le voyageur grec fait mention de l'un des douze autels érigés à Olympie en l'honneur d'Apollon et de Mercure, il ajoute : « *Parce que Mercure avait inventé la lyre, et Apollon la cithare, selon la tradition des Hellènes.* » La même tradition enlève aussi à Mercure le mérite de l'invention des chalumeaux, et l'attribue à Pan. Mais, jusqu'à présent, aucun monument, à ma connaissance, n'est venu confirmer cette assertion et le mythe qu'elle indique.

Ainsi donc, sans nous attacher à déterminer rigoureusement le sens d'Apollon Citharède ou de Mercure, inventeur de la lyre, nous pouvons tirer les conclusions de la discussion qui précède.

1°. Il a existé en Grèce, et particulièrement en Arcadie, un premier état religieux où l'invention et l'usage de la lyre appartenaient exclusivement à Mercure.

2°. A une époque postérieure, Apollon, dieu plus récent, ayant reçu le même instrument pour symbole, a été censé être redevable de ce don à Mercure, l'ancien et incontestable possesseur de la lyre.

3°. A mesure que le culte d'Apollon a acquis plus d'empire, on a dû chercher à effacer le rapport d'infériorité que le premier mythe attribuait à Apollon à l'égard de Mercure. De là la tradition contradictoire que l'hymne d'Homère nous a conservée.

4°. Enfin, ce qui était d'abord un don volontaire d'un dieu ancien à un dieu nouveau, après être devenu dans l'intervalle une lutte entre deux forces égales, a fini par se résoudre en un partage paisible. Il est tout simple que Pausanias désigne par le nom d'hellénique la plus récente des traditions.

THÉODORE PANOFKA.

(42) Lib. IV, 14.

c. LA DISPUTE D'HERCULE ET D'APOLLON.

(*Pl. XX des Monum. inédits de l'Institut.*)

M. *Politi* de Girgenti a le mérite d'avoir attiré le premier l'attention des antiquaires sur le monument que reproduit notre *Pl.* XX. Cet artiste a donné de ce beau vase, découvert à Agrigente, un calque fidèle, qu'il a gravé lui-même avec le talent qu'on lui connaît, et accompagné d'une dissertation savante intitulée : *la Pugna dei Giganti* (1). Entraîné par une préoccupation patriotique à chercher partout une reproduction quelconque de la Gigantomachie qui ornait le fronton du temple de Jupiter à Agrigente, M. Politi s'est flatté d'être arrivé à son but, grâce au vase dont nous donnons nous-même une nouvelle copie. Il est à regretter qu'une semblable pensée, quelque respectable qu'elle soit en elle-même, ait influé non seulement sur l'interprétation qu'on doit à l'artiste sicilien, mais encore sur la manière dont il a disposé la reproduction du monument.

Nous avons déjà remarqué ailleurs (2) à combien de difficultés et de méprises donne lieu l'explication des sujets antiques qui se développent sur des monuments d'une forme *ronde,* tels que les cratères ou vases analogues, les autels et les putéals. Une surface plane, en effet, permet aux figures de se détacher et de se former en groupes dans l'ordre le plus favorable à l'intelligence de la composition : mais lorsqu'elles sont disposées dans une série circulaire, ce n'est qu'à force d'études plus fréquentes et plus assidues qu'on arrive à saisir leurs différents rapports et le sujet qu'elles expriment.

Voici l'ordre et les noms des figures que M. Politi présente sur la même ligne : *Bacchus, Minerve, Hercule, Mercure, Jupiter, Junon, Apollon* et *Diane*. Le mouvement et l'anxiété qui se peignent sur presque toutes ces figures, la présence de Jupiter au centre de cette assemblée de dieux, l'attitude d'Her-

(1) Esposizione di un vaso fittile agrigentino nella famosa collezione di S. M. Ludovico Rè di Baviera. *Palermo*, presso Graffeo, 1828.

(2) Musée Blacas, p. 15.

cule prêt à lancer sa flèche meurtrière, ont paru à M. Politi autant d'arguments positifs en faveur de l'opinion qu'il embrasse. Même il a voulu aller au-devant d'une objection à laquelle il devait naturellement s'attendre. Comment concevoir la représentation d'un combat où ne figure aucun adversaire? A ce sujet, l'habile antiquaire cite le sarcophage du Vatican où l'on ne voit que les Géants lançant des rochers vers l'Olympe (3). Or, cet exemple est loin d'autoriser l'induction qu'il en tire : sur le sarcophage, les Géants sont armés, et regardent le ciel comme pour indiquer que c'est l'Olympe qu'ils vont assaillir. Dans la composition qui nous occupe, on ne voit rien d'analogue, pas une divinité dont les regards s'abaissent vers la terre comme pour y chercher des ennemis. D'ailleurs, selon le mythe du Combat des Dieux avec les Géants, chaque divinité a recours dans cette lutte, pour se défendre ou pour attaquer, aux armes qui lui sont particulières, et Minerve y paraît armée de pied en cap, et non en déesse pacifique comme sur notre vase.

Ces objections s'adressent à l'archéologue; maintenant nous demandons à l'artiste si dans un tableau où le talent et l'étude du peintre se révèlent aux moindres détails du costume, il est permis de supposer une scène sans unité, un fragment arraché avec négligence et caprice à une composition plus vaste et plus régulière? M. Politi a trop le sentiment de l'art pour persister dans son opinion.

En examinant attentivement la composition du vase circulaire, on s'aperçoit que les cinq figures placées sur le rang inférieur de la *Pl.* XX expriment plus particulièrement l'idée du sujet, pendant que les trois autres qui figurent sur ce que l'on appelle le revers du vase, offrent des rapports plus indirects avec les personnages principaux de notre peinture.

Deux divinités faciles à reconnaître se dessinent dans toute la scène comme *protagonistes*; *Hercule* prêt à décocher sa flèche, *Apollon* dans l'intention de répondre à l'attaque. N'oublions pas que la place qu'occupent ces dieux est celle des

(3) Visconti, Pio-Clementino, tom. IV, pl. 10.

anses, et que cette opposition les montre manifestement comme *deux adversaires*. Ce fait une fois établi, on est obligé de demander quel est l'objet de cette lutte. Le personnage placé au milieu d'eux, sur le visage duquel se prononce l'agitation excessive, également marquée par le geste des bras et la position des pieds, et qui paraît vouloir se porter arbitre entre les combattants, ce personnage, le véritable centre de la composition, s'appelle *Héphæstos, le feu intérieur de la terre*. On le reconnaît à son costume (4), au bâton noueux qu'il tient à la main, et surtout à la place centrale qu'il occupe, semblable en cela à *Hestia*, la déesse du feu, telle que nous la retrouvons sur plusieurs monuments cosmiques (5). Ce ne sont pourtant pas les seuls arguments que nous puissions alléguer à l'appui de notre opinion. Le *serpent*, représentation mystérieuse d'*Érichthonius* (6), qu'on remarque dans la broderie de la tunique de la déesse placée à côté d'Hercule, désigne clairement *Athéné, épouse d'Héphæstos*. La manière dont la déesse relève sa tunique, ainsi que d'autres particularités de son vêtement, nous rappellent l'image de *Vénus*, épouse du même dieu. Mais cette observation s'applique également à la *Diane* qui se trouve à droite de Vulcain. Cette déesse, dont l'autel est placé dans l'AEtis d'Olympie à côté de celui de Vulcain, avec une intention qu'on ne peut méconnaître (7), paraît avoir avec Héphæstos des rapports aussi étroits que Minerve, et nous sommes presque tenté de reconnaître en elle une autre épouse du même dieu.

Pour comprendre que la conjecture que nous venons de proposer ici n'est pas entièrement dépourvue d'autorité, il est important de se rappeler que la *biche* qui court aussi vite que le *Soleil*, et que nous voyons ici entre Apollon et Diane, s'appelle *Argé* (8). Or, Apollodore (9) nous raconte qu'*Ar-*

(4) Monuments inédits de l'Institut, Pl. IX, 1.

(5) *Ibid.*, Pl. XXIV, et sur le piédestal du trône de Jupiter. (Pausan. II, 4, 7).

(6) Paus. L. I, 24. Annales de l'Institut pour 1829, page 294 sqq.

(7) Paus. L. V, 14.

(8) Hygin. Fab. CCV.

(9) L. I, 3, 3. Thamyris devient amoureux d'Hyacinthe aussi bien qu'Apollon.

giopé (10) et *Philammon* ont pour fils *Thamyris*. Serait-il trop hasardé de reconnaître notre *Diane avec la biche* dans cette *Argiopé*; dans *Philammon*, le *Hermès-Héphæstos qui porte le bélier* (11), et dans *Thamyris*, le chanteur *Apollon*? D'ailleurs, si nous en croyons Cicéron (12), l'*Apollon le plus ancien* et le dieu protecteur d'Athènes était considéré comme *fils d'Héphæstos*.

Ce qui confirme notre remarque sur la signification analogue de Diane et de Minerve à l'égard de Vulcain, c'est que le même nom d'*Argiopé* appartient aussi à la *Minerve Aléa, épouse d'Héphæstos*, la même qu'*Augé, épouse du premier Hercule* (13). Par cette raison, dans un vase du prince de Canino relatif à l'enlèvement du trépied (14), la biche se trouve du côté de Minerve.

Mais si Apollon est le fils d'Héphæstos et d'Artémis, le mythe de Tégée présente son adversaire Hercule comme fils d'Héphæstos et d'Athéné Aléa. Ainsi tous les deux ont un père commun, mais une mère différente. Lorsqu'ils se présentent en *archers*, comme dans notre peinture, on ne peut méconnaître que les flèches symbolisent les rayons du soleil, que les ornements de flots qui décorent le carquois se rapportent au soleil naissant de la mer (15), et l'on conviendra qu'Hercule figure comme soleil (16) de l'hémisphère inférieur, lié avec Athéné, la lumière qui l'accompagne, pendant qu'Apollon exprime le soleil de l'hémisphère supérieur, uni à Diane, la lumière qui lui est propre. (17)

L'objet de leur combat est, d'après Antoine Libéralis (18), la *flamme*, Ἀμπρακία (de ἀνὰ et πρήσσω), ou, selon notre pein-

(10) D'après Paus. L. IV, 33, elle séjourne sur le mont Parnasse.
(11) Pl. XXIV des Monuments inédits de l'Institut.
(12) Cic. de Nat. Deor. L. III, XXII, 55.
(13) Diod. Sicil. L. IV, 33. Paus. L. VIII, 4 et 45.
(14) Catal. franç., p. 172, n° 1890.
(15) C'est la même idée que nous trouvons exprimée ailleurs par un dauphin ou par un cygne qui porte le dieu de l'harmonie céleste.
(16) Mus. Bartold. Vas., Dip. A, 7.
(17) Paus. VII, 23, et Plutarch. de εἰ ap. Delph. 386, *b*.
(18) Lib. IV.

ture, Ἥφαιστος, le *feu*, que chacun exige comme une arme indispensable à sa course solaire. On se souviendra sans doute que c'est précisément Vulcain qui dota Apollon (19), ainsi qu'Hercule, des flèches dont ils avaient besoin. On nous demandera peut-être quel sera le résultat de cette lutte, et qui des deux sera vaincu? Nous répondons hardiment qu'il n'y aura nulle part une défaite complète : la seule chose qui arrivera, c'est que *la biche Argé*, la même sans doute dont la prise comptait parmi les travaux d'Hercule (20), et dont les cornes d'*or* désignent le caractère lumineux que nous lui reconnaissons (21), *passera du côté d'Athéné et d'Hercule*, comme le vase cité plus haut nous l'a appris, et comme la mythologie nous le révèle à son tour (22), en annonçant qu'*Argéus* (la biche blanche), *fils de Licymnius* (du doux chanteur Apollon), *meurt dans la guerre d'Hercule contre Eurytus* (23), mais qu'il obtint un enterrement magnifique de la part du vainqueur, c'est-à-dire qu'il accompagne Hercule pendant la course solaire qu'il fait dans l'hémisphère inférieur.

Une solution différente de ce même mythe nous est donnée par Apollodore (24), qui rapporte que le géant *Éphialtes perdit l'œil droit par les flèches d'Hercule et l'œil gauche par celles d'Apollon.* Si l'entreprise lascive de Vulcain contre Minerve (25) justifie presque à elle seule l'épithète d'*Éphialtes* (Ἐφιάλτης) donnée à *Vulcain*, la vue du monument d'Agrigente fait comprendre davantage comment ce fait mythologique doit être entendu.

Quant aux deux figures principales qui suivent Apollon, j'y reconnais *Jupiter* et *Junon* (26). Le premier figure dans

(19) Hygin. Fab. CXL.

(20) Apollod. II, 5, 3.

(21) *Ibid.* Hercule, la biche sur l'épaule, se dirige vers l'Arcadie. Comparez Winckelmann, Monum. ined. pl. 159.

(22) Mus. Blacas, Pl. XVII.

(23) Apollod. II, 7, 3. Diod. IV, 12.

(24) L. I, 6, 2.

(25) Annalesde l'Inst. pour 1829, p. 291.

(26) Ou *Latone*, car cette déesse, épouse de Jupiter, aussi bien que *Junon*,

cette réunion divine comme ordonnateur de l'univers, qui contient les passions des dieux et des mortels ; et, dans le sens cosmique, régnant dans l'*æther* exprimé par *Junon*, d'où il dirige à son gré les forces du monde, et d'où il établit les lois de la nature. L'inquiétude que *Junon* éprouve encore à un plus haut degré que Jupiter, et qui fait diriger ses pas vers Apollon, s'explique aisément, si l'on pense qu'il s'agit dans ce combat du salut de leurs *enfants, Argé* (27) et *Héphæstos* (28). Enfin *Mercure,* que les feuilles de lierre semées sur sa tunique désignent ici comme attaché à l'hémisphère inférieur (29), vient de la part de Jupiter transmettre à Hercule l'ordre de cesser l'attaque, et sans doute aussi qu'il apporte le moyen de pacifier les combattants. (30)

Ainsi ce vase, d'une forme sphérique, représente, comme presque tous les monuments de ce genre, des idées cosmiques : il fait connaître le principe opposé des deux divinités solaires et leur lutte pour le *feu* (Héphæstos) et la *clarté* (Argé).

Il nous a été impossible de découvrir une fable dans laquelle l'ordre des forces solaires, tel que le vase d'Agrigente nous paraît l'exprimer, fût indiqué d'une manière précise et complète.

Il en existe quelques allusions dans Homère (31), où Ulysse avoue qu'il ne veut point se mesurer avec des hommes d'une force supérieure, ni avec *Hercule,* ni avec *Eurytus* d'Œchalie, qui osaient provoquer en archers les immortels, et dont le dernier a succombé sous les flèches d'Apollon.

Deux passages plus importants ont trait au même phénomène : l'un nous a été conservé par Apollodore (32) :

Hercule étant parti pour aller chercher les bœufs de Gergon, traversa l'Europe, où il trouva beaucoup de peuples

et mère d'Apollon et de Diane, figure sur les monuments choragiques dans un costume semblable, et avec un geste à peu près pareil.

(27) Hygin. f. CCV.

(28) Cic. de Nat. Deor. L. III, XXII, 55.

(29) Mus. Bartold. V. Dip. D. 75.

(30) Hygin. Fab. XXXII.

(31) Odyss. L. VIII, v. 223 sq.

(32) L. II, 5, 10, et Clavier, not. vol. II, p. 279.

sauvages, et entra dans la Libye. Après avoir passé Tartesse, il planta deux colonnes en mémoire de son voyage sur les deux montagnes opposées qui terminent l'Europe et l'Afrique. *Le Soleil l'incommodant dans sa route, il tendit son arc contre ce dieu, qui, admirant son courage, lui donna une coupe d'or dans laquelle il traversa l'Océan*, etc.

L'autre se trouve chez Athénée (33) :

Phérécyde, dans le troisième livre de son histoire, après avoir parlé de l'Océan, ajoute : « Hercule tendit son arc, comme pour lancer les flèches contre lui; mais il s'arrête sur l'ordre menaçant que lui en donne le Soleil. Ce Dieu, pour récompenser Hercule de son obéissance, lui donna la coupe d'or qui, lorsqu'il est couché, le transporte pendant la nuit avec ses chevaux, à travers l'Océan, à l'endroit où il se lève. Hercule s'embarque dans cette coupe pour se rendre dans l'île d'Eurythie. Lorsqu'il fut en pleine mer, l'Océan, pour éprouver son courage, parut agiter la coupe. Hercule alors se mit en devoir de lui lancer ses traits : l'Océan eut peur, et apaisa les flots. »

Dans l'enceinte du temple des grandes divinités à Mégalopolis, on voyait, en forme d'hermès, Mercure Agétor (sans doute comme voleur des bœufs), et Apollon, Minerve et Neptune, enfin *le Soleil, surnommé Sauveur, et Hercule* (34). L'explication du vase d'Agrigente fait comprendre le motif de ce rapprochement d'Hercule et du Soleil.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que le vase d'Agrigente est rond et dégarni d'anses, et appartient par conséquent à la forme de *cymbès* (35) ou *dépas* (36); car cette particularité l'assimile précisément à la coupe dont Hélios fit présent à Hercule (37) lorsque le héros l'eut attaqué. (38)

(33) Athen. XI, p. 470.

(34) Paus. L. VIII, 31.

(35) *Voyez* mes Recherches sur les noms des Vases, p. 30, Pl. 5, 74.

(36) *Ibid.*, p. 22, Pl. II, 47.

(37) Athen. XI, p. 469, *d*, *f*, p. 470, *c*.

(38) Nous devons regretter que les bornes de cet article, et la nature du recueil dont il fait partie, nous aient interdit les développements mythologiques dont plusieurs des opinions que nous avons émises auraient certaine-

Pour ceux qui, s'attachant uniquement aux sujets de la fable, ne voudraient voir dans cette scène que *l'enlèvement du trépied,* la femme placée devant Hercule serait la prêtresse *Xénocléa,* et l'homme barbu qui tient un bâton le *grand prêtre de Delphes,* semblable à celui qu'on distingue sur le candélabre de Dresde, occupé de concert avec la Pythie à rétablir le trépied renversé. Mais l'absence du trépied, l'action différente des deux adversaires, et l'attitude de cette femme que le serpent désigne clairement comme Minerve, tout concourt à démentir cette opinion. D'ailleurs, loin que l'on aperçoive dans ses traits la frayeur que devrait inspirer à la Pythie la présence d'Hercule, cette femme indique, par son geste et par sa proximité même, la bonne intelligence qui règne entre elle et Hercule.

Le luxe des vêtements et la richesse des parures qui décorent cette belle peinture ont déjà été examinées par notre savant ami et collègue M. Gerhard dans son *Prodromus des Monuments antiques,* et son travail rend inutiles les recherches auxquelles nous pourrions nous livrer à cet égard.

Il suffira de remarquer qu'Apollon porte ici des bottines pareilles à celles de Mercure, et que sa flèche est faite d'une branche de laurier dont les feuilles paraissent encore à l'extrémité du trait brûlant (39) : son carquois, en partie étoilé, et la tunique étoilée de Diane, servent à désigner les divinités de la lumière.

ment besoin. Mais, pressé entre l'obligation d'énoncer notre véritable pensée, et la crainte de transporter dans un recueil nécessairement général et sommaire des développements que les ouvrages spéciaux peuvent seuls comporter, nous avons préféré nous en tenir à une énonciation pure et simple de notre manière de voir. Quant à ceux de nos collègues qui la trouveraient sèche, étrange ou absolue, nous ne pouvons que les prier d'attendre la publication de l'ouvrage sur *les religions de l'Arcadie*, dont nous nous occupons actuellement de concert avec M. *Lenormant*, ouvrage qui paraîtra dès que les circonstances pourront le permettre, et dans lequel les différentes questions soulevées dans cet article seront traitées avec les développements convenables.

(39) Comparez Pl. XXIII des Monuments inédits de l'Institut, où le croissant qui décore une des flèches lancées contre Tityus, prouve avec évidence que Diane aussi voulait châtier l'insulte du géant contre Latone.

Il n'est pas aussi facile de décider si les couronnes de Jupiter, d'Héphæstos et de Mercure sont toutes de laurier comme celle d'Apollon, ou si l'olivier, comme j'incline à le croire, a formé les deux premières, et le myrte la troisième.

M. Politi pense que la composition dont ce vase offre la copie décorait le fronton du temple de Jupiter Olympien. Après avoir adopté une opinion différente à l'égard du sujet, nous nous croyons aussi autorisé, par la supériorité de cette peinture, à rejeter toute idée de *copie*, et à nous convaincre plutôt que la composition a été réellement imaginée pour servir au vase qu'elle orne maintenant, mais que son style hiératique, d'une rare beauté, la rendait apte d'être exécutée ensuite, non en ronde bosse, comme pense M. Politi, mais en *relief*, sur quelque autel consacré soit à Hercule, soit à Minerve.

D'après le beau vase d'Agrigente, on est à même de saisir parfaitement l'ensemble des statues en marbre que les Apolloniates de l'Ionie firent exécuter par Lycius, fils de Myron, pour les offrir en don votif au Jupiter Olympien. (40)

Parmi toutes les figures qui reposaient sur une base demi-circulaire, *Thétis* et *Hémera* attiraient l'attention principale, comme les seules femmes dans une assemblée aussi nombreuse, et surtout par leur attitude de suppliantes avec laquelle elles s'adressaient à *Jupiter* pour implorer le salut de leur fils.

Il est clair que le maître de l'Olympe occupait le centre de la composition, ayant Thétis à sa droite et Hémera à sa gauche.

A côté de cette dernière déesse, et par conséquent à la place de notre Hercule, se trouvait *Memnon* prêt à entrer en lice : son adversaire, *Achille*, était près de Thétis, à l'endroit où nous voyons ici Apollon. Pour faire mieux ressortir ce groupe central de cinq figures, l'artiste l'accompagna de deux groupes latéraux, dont chacun se compose de quatre figures (41). Derrière Memnon, il plaça quatre héros troyens, *Hélénus*, *Alexandre*, *Énée* et *Deiphobos*, destinés à faire face, comme

(40) Paus. L. V, 22 ; 2.

(41) Le piédestal semi-circulaire était coupé en trois parties : celle du milieu supportait *cinq* statues, les deux latérales chacune *quatre*.

antagonistes, aux guerriers grecs, à *Ulysse, Ménélas, Diomède* et *Ajax*, qui formaient la suite d'Achille. (42)

THÉODORE PANOFKA.

d. L'ENLÈVEMENT DU TRÉPIED.

(*Planche IX*, 3 *et* 4, *des Monuments inédits de l'Institut.*)

PEU de monuments ont exercé le talent d'un aussi grand nombre d'antiquaires distingués que ceux relatifs à l'enlèvement du trépied. A part la composition simple de ce sujet mythologique, et la facilité qu'on a de le deviner, grâce aux récits détaillés d'Apollodore, de Pausanias et d'Hygin, on ne comprend pas aisément pourquoi ce fait d'Hercule jouit d'une préférence si marquée. En dernier lieu, un célèbre philologue de l'Allemagne, M. *François Passow* (1), a publié une dissertation sous le titre : *Hercule, le voleur du trépied.* Après un examen sévère de tous les monuments dont il devait la connaissance tant aux auteurs anciens qu'à de récentes publications, après des aperçus ingénieux sur le mérite de ces différentes antiques, l'auteur, tout en évitant d'approfondir le véritable sens du mythe, se voit obligé de resserrer dans le *Péloponèse* la fable en question.

Une série de monuments relatifs au même sujet, et découverts dernièrement en *Étrurie* et dans la *Grande-Grèce*, infirment beaucoup cette assertion : ils prouvent plutôt celle que ce mythe fut moins local qu'on ne le pense ordinairement, et que les Grecs lui attachaient un sens plus général et probablement cosmique. J'avoue que je suis presque entraîné, par le vase d'Agrigente, à prêter la même signification aux monuments que décore l'enlèvement du trépied, et n'y reconnaître également que *deux divinités solaires qui se disputent la possession du feu.* Car si les Grecs désignaient par le mot Ἑστία à la fois et la déesse qui représente le feu intérieur de la terre, et l'autel où brûle cette flamme sacrée, ils pou-

(42) Il est évident qu'on combinait un sens cosmique avec ce monument hémisphérique que les adorateurs d'Apollon offraient au Jupiter Olympien.

(1) Bœttiger, Archæologie und Kunst. B. I, St. 1, S. 125, fg.

vaient certes aussi bien désigner par le mot τρίπους et le dieu Vulcain qui exprime le feu tellurique, et le trépied d'où cette flamme s'élève. Afin que cette conjecture paraisse moins bizarre, il sera utile de se rappeler que le sphinx de Thèbes désigne l'*homme qui s'appuie sur un bâton*, comme τρίπους, *trépied*, et l'on conviendra que cette particularité s'applique particulièrement à la personne de Vulcain. Il y a d'ailleurs un synonyme qui appuie davantage notre hypothèse sur la signification symbolique du mot τρίπους, *trépied*, c'est celui de κιλλίβας. Κιλλίβας, disent les lexicographes, est un *bois appuyé sur trois pieds où l'on déposait les boucliers pour se reposer*; mais ce même mot indique aussi quelqu'un qui est *monté sur un âne* (κίλλος) : or plusieurs peintures de vases offrent l'image de *Vulcain armé et assis sur cet animal lascif.*

La nécessité de développer bientôt ailleurs notre pensée sur le mythe de l'*enlèvement du trépied*, nous dispense d'entrer ici dans de plus amples détails : il nous suffit de remarquer qu'à Delphes ce mythe porte une teinte locale, et repose probablement sur un fait historique, c'est-à-dire sur une époque où le culte d'Apollon se vit menacé par l'invasion de celui d'Hercule. Dans d'autres pays où il est impossible de découvrir les traces d'une origine historique de cette fable, il faut recourir au sens cosmique qui, par sa généralité même, se recommandait davantage à la méditation religieuse. Il nous est garanti par une quantité de monuments dont nous décrirons les plus importants pour les soumettre, comme fruits des fouilles d'Italie durant les années 1827-1830, à l'examen de nos lecteurs.

Jusqu'à présent l'antiquité figurée nous a fait connaître l'enlèvement du trépied sous *deux* formes diverses. La *première*, simple et claire, ne met en action que les deux principaux adversaires : c'est Apollon au moment d'atteindre le ravisseur du trépied. Le candélabre de Dresde (2), les bas-reliefs de la villa Albani (3), du Musée de Berlin (4), du Musée Nani (5)

(2) W. G. Becker, Augusteum. Th. I, taf. 5, 6, 7, p. 39, fg.
(3) Zoega bassirilievi. T. II, tav. 66, p. 98 sq.
(4) Panofka, Mus. Bartold. Marm. 2.
(5) Paciaudi, Monum. Pelopon. T. I, p. XXXIII et 114.

et du Musée royal du Louvre (6), en offraient déjà la plus fidèle et la plus parfaite expression. Le dernier de ces monuments jette quelque lumière sur le sens cosmique du sujet, grâce au pommier des Hespérides vers lequel Hercule se dirige l'épaule chargée du trépied. Jusqu'à présent cet arbre a été pris pour le laurier de Delphes ; mais, d'une part, ni ses feuilles ni ses fruits ne ressemblent à ceux du laurier, et de l'autre le laurier ne pourrait être placé que du côté d'Apollon, ou tout au plus au milieu des combattants, pour indiquer le lieu de la scène.

1. Une cylix à figures jaunes du Musée du prince de Canino (7) mérite d'être citée ici comme offrant une peinture qui diffère peu des sculptures mentionnées : Apollon et Hercule s'y trouvent nus ; ils se disputent le trépied sacré.

2. Il en est tout autrement du vase qui se voit au Musée de Naples (8), ainsi que l'a judicieusement observé M. Passow (9) ; les traits qu'il rend sont moins ceux de deux divinités que ceux de deux mortels, apparente anomalie qui s'explique par sa destination (ἆθλον, vase de prix).

3. Le chous du Musée Blacas, gravé pl. IX, 3, est aussi un vase de prix. Des deux éphèbes, l'un, vainqueur, emporte en triomphe le symbole du succès qu'il vient d'obtenir, c'est *Alcimaque,* nom révélé par l'inscription ΑΛΚΙΜΑΧΟΣ ΚΑΛΟΣ. Son adversaire, qui succomba sans doute dans la lutte gymnastique,

(6) Piranesi, Mus. Napol. T. II, Pl. XXXV, p. 77. Clarac, Descript. des Antiques, p. 78, salle de la Diane, n° 168.

(7) Muséum étrusque du prince de Canino, p. 137, n° 1533. Le *géant Alcyonée.* Dans l'intérieur, un satyre tient de la main droite un kéras, et, penché vers la terre, il plie un genou. A l'extérieur, d'une part, le géant Alcyonée repose nu et endormi sur un coussin (?); son bras droit est reployé sur son front, et son bras gauche pend le long de sa cuisse. Hercule, couvert de la peau de lion et armé de la massue, s'approche du géant qu'il va tuer pendant son sommeil. Hermès tient son caducée de la main gauche, et, avec la droite, il indique au demi-dieu la victime qu'il doit immoler. De l'autre côté, Apollon et Hercule nu se disputent le trépied. Voici les inscriptions dont ce vase est orné : HΕΡΑΚΛΕΣ, Α:ΟΛΛΟΝ, ΔΕΙΝΙΑΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, HΕΡΜΕΣ, ΑΛΚΥΟΝΕVΣ, HΕΡΑΚΛΕΣ, ΦΙΛΤΙΑΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ.

(8) Millingen, Peint. de Vas. gr., Pl. 30, p. 50, Gerhard und Panofka, Neapels Antiken, S. 258, 259.

(9) Bœttiger, Archaeol., S. 144, 146.

est nommé ΕΠΙΧΑΡΩΣ par l'inattention de l'épigraphe, je suppose pour Επιχαρμος, *Épicharme* (10). L'épithète ΚΑΛΟΣ, qui ne s'applique ici qu'au vainqueur, lui est justement refusée (11). Quant au nom d'Alcimaque, il se trouve encore sur trois autres vases de Nola, dont j'ai donné les détails dans le Catalogue du Musée de Naples; et cette circonstance me fait croire qu'Alcimaque habitait réellement ce pays (12). Au reste, ce vase et celui de M. Millingen ne sont pas les seuls où la fable de l'enlèvement du trépied ait été choisie pour décorer des vases donnés en prix.

4. La lutte d'Alcide et de Phœbus se retrouve sous cette forme, mais plus saillante, sur une amphore panathénaïque du colonel Lamberti à Naples : on y voit d'un côté Hercule couvert de la peau du lion néméen, armé de sa massue, et emportant le trépied; sur le revers, Apollon, l'arc à la main et chargé de son carquois, qui poursuit le ravisseur. Deux colonnes surmontées de coqs, indices certains des jeux publics (13), et telles qu'on en voit toujours sur les vases de prix distribués aux fêtes de Minerve, encadrent chacune de ces deux figures. Hercule et Apollon paraissent sur ce monument comme sur le vase d'Agrigente, l'un complétement à l'opposé de l'autre, et révèlent, par cette raison, probablement un sens analogue à celui du monument sicilien.

Abordons maintenant la *seconde classe* des monuments qui se rapportent à la lutte d'Hercule et d'Apollon. Le groupe central n'y diffère pas de la composition que nous venons de décrire; c'est encore une lutte engagée entre les deux divinités pour la possession du trépied; tantôt le trépied déjà enlevé par Hercule et Apollon poursuivant le ravisseur; mais

(10) Si les cheveux bouclés et la massue d'un des éphèbes, et l'arc dans la main de l'autre, empêchent quelques uns de nos lecteurs de reconnaître dans cette fable la lutte de deux éphèbes investis du type d'Hercule et d'Apollon, ils pourront adopter le nom d'ΑΛΚΙΜΑΧΟΣ, *fort au combat*, comme épithète d'Hercule, et rapporter celui d'ΕΠΙΧΑΡΟΣ, ou plutôt ΕΠΙΧΑΡΙΣ, à Apollon, comme *chef des Grâces*.

(11) Panofka, Musée Blacas, Pl. I et II.

(12) Neapels Antiken, S. 385.

(13) Mus. Bartold. Vas. dip. A, 1.

deux autres personnages, témoins du combat, augmentent l'intérêt du tableau.

1. Tel est ce sujet, comme le représente un lécythion du cabinet de M. Revil, publié pl. IX, 4. Apollon est désigné par la biche qui l'accompagne; Latone le suit, tandis que derrière Hercule, Minerve, assise, paraît offrir à son protégé un casque, comme prix du vainqueur.

2. Une composition identique, ou du moins semblable, se trouve sur une célébé à figures jaunes, du cabinet Durand, où l'on a cru voir à tort la *Pythie*, considérée comme prêtresse de Delphes, à la place de *Latone*.

3. Une œnochoé à figures noires, du même cabinet, donne le même sujet, conçu à peu près et exécuté d'une manière pareille à la peinture du lécythion, excepté que Minerve, au lieu d'être assise, se tient debout.

4. Le Musée du prince de Canino renferme une hydrie panathénaïque, qu'il intitule : *Conflit de deux cultes.* D'un côté du vase, Hercule porte sur ses épaules le trépied qu'Apollon s'efforce en vain de recouvrer; Diane est auprès de son frère, et à côté d'Hercule, Minerve, *accompagnée d'une biche.* De l'autre côté, trois prêtres (?), de Bacchus, d'Apollon et de Mercure conduisent au sacrifice un jeune taureau (14).

5. Une seconde hydrie de même classe, du Musée Canino (15), ouvrage d'Andocides, représente le combat d'Hercule et d'Apollon en présence de Diane et de Minerve. Hercule, les épaules couvertes de la peau de lion, est sans armes; Apollon, couronné de laurier, est revêtu d'une tunique courte et étoilée : il tient son arc de la main gauche. Diane est auprès d'Apollon; Minerve est du côté d'Hercule : le poignet de Minerve est orné d'un double bracelet.

Un indice certain que ce vase devait être le prix des jeux, est dans le revers de ce monument, où deux groupes de jeunes athlètes, tout nus, se disputent le prix de la lutte : c'est le vase qui repose à terre, placé entre les combattants. Un

(14) Mus. étrusque du prince de Canino, n° 1890, p. 172, 173. Les inscriptions accompagnent les figures du premier sujet.

(15) Mus. étrusque, n° 1181, p. 107.

adolescent, dont les cheveux tressés sont couronnés de fleurs et couverts à moitié d'un voile qui retombe sur ses épaules, observe la lutte comme pour adjuger le prix. Ce bel éphèbe, vêtu d'un riche manteau, tient de la main gauche une fleur, symbole sans doute du malheureux Hyacinthe.

6. Sur une troisième hydrie panathénaïque du même Musée (16), et relative au même sujet, les deux lutteurs sont nus; Minerve assiste au combat, tenant d'une main son casque, et de l'autre sa lance abaissée. Derrière Apollon, Artémis étend la main droite vers les combattants, et prend de la gauche une flèche dans son carquois : elle est vêtue d'un riche pallium, et sa tête est couverte d'un bonnet phrygien, orné d'un diadème.

M. Rochette faisant mention de ce vase au *Journal des Savans,* février 1830, observe qu'Artémis et Apollon y sont qualifiés en commun comme *dieux Déliens :* voici ses propres paroles :

« C'est ainsi que j'interprète le mot ΔΕ+ΙΟΙ, qui suit les noms ΑΡΤΕΜΙΣ, Α.. ΛΟΝ. Minerve, ΑΘΕΝΑΙΑ, figure aussi dans la composition, et le mot ΠΑΛΟΝ pourrait indiquer que ce vase était destiné à servir de prix pour la *lutte,* bien qu'en ce cas il eût fallu écrire ΠΑΛΕΝ (sous entendu ΕΝΙΚΕΣΕΝ ou tout autre équivalent), d'après l'exemple d'un autre vase de cette collection, où se lit ΣΤΑΔΙΟΑΝΔΡΟΝΝΙΚΕ. »

Si M. Rochette s'était rendu compte de ce que les figures peintes sur les vases antiques ne sont jamais signalées à la fois par des noms propres et par des épithètes équivalentes (17), puisque les uns ou les autres seuls suffisent à les désigner; si M. R. avait réfléchi que la scène de l'enlèvement se passe non à *Délos,* mais à *Delphes* (Δελφοὶ), et s'il avait fait attention à

(16) Mus. étrusque, n° 1182, p. 108.

(17) Cette remarque s'adresse aussi à notre savant ami M. Gerhard, qui (*Bullettino dell' Instituto*, 1829, p. 142) proposa ΠΡΙΑΜΟΣ ΗΟ ΠΟΛΙΟΣ, *Priam à cheveux blancs*, au lieu de lire avec nous *Priam* d'une part, et *Euthymides fils de Lolias*, ou plutôt *Polias*, de l'autre. M. Rochette, il est vrai, trouve l'interprétation de M. Gerhard très judicieuse (*Journal des Sav.*, févr. 1830). M. le prince de Canino cependant publie dans l'édition française de son Catalogue (1386, p. 121, tav. xxx), le *fac simile* des inscriptions, et démontre d'une manière évidente que je ne m'étais pas trompé.

l'endroit où ce mot ΔΕ+ΙΟΙ se voit placé, il aurait sans doute abandonné sa conjecture des *dieux Déliens*. Quant à moi, je propose Δεξιοπάλων, l'*habile lutteur*, ou Δηϊοπάλων, le *lutteur ennemi*, en rapport à Hercule, à côté duquel on lit ces deux mots, qui désignent parfaitement son caractère. En effet, la *lutte* a déjà commencé.

Le revers de cette hydrie présente un guerrier dont le bouclier porte pour devise une écrevisse; il se couvre la tête de son casque; on voit devant lui un archer vêtu à la phrygienne; un chien est à ses pieds, et un vieil augure avec le lituus termine la scène. THÉODORE PANOFKA.

---

e. VASI PANATENAICI.

(*Pl. XXI et XXII des Monum. inédits de l'Institut.*)

NEL primo ragguaglio che intorno gli ultimi scoprimenti di Canino io pubblicai (1), per rilevare generalmente le principali circostanze di quelle straordinarie scoperte e scavazioni, fino allora non descritte da altro relatore; non mancai, a malgrado la brevità di quei cenni, di far menzione, come di cosa importantissima, del dissotterramento avvenuto di non pochi vasi panatenaici, vale a dire dati in premio ai vincitori nelle feste attiche di Minerva. Persuaso però tuttora che fra tanti insigni monumenti di quelle meravigliose scoperte niun' altra specie sia più capace di quella a determinare massime ragionate intorno la natura e provenienza di tanti vasi ricoperti di dipinture e di epigrafi di greca maniera e rappresentazione e costumanza, ho creduto conveniente di far precedere al rapporto generale, da me promesso intorno i vasi di Canino, gli accurati disegni de' più ragguardevoli tra que' vasi panatenaici e le diligenti notizie di tutto ciò che relativamente a siffatti monumenti ho finora potuto avere sott' occhio. Riputai per altro consentaneo a quell' imparziale giudizio da me ricercato e pei gentili lettori e per me stesso, nel momento che calde discus-

(1) Bullettino, 1829, p. 1-55.

sioni si agitano sopra materie, a mio credere, superiori ad ogni dubbiezza, di cedere ad altri il carico d'illustrare gli stessi monumenti da me presentati alle osservazioni del pubblico. Il qual temperamento già adottato ne' monumenti di Canino, ch'io medesimo pubblicai antecedentemente in queste opere (2), cade nel caso attuale tanto più a proposito, in quanto che la stessa materia de' vasi panatenaici, fù diffusamente trattata in altra particolare mia opera. (3)

Eccomi pertanto raccoglitore ed editore, non già illustratore (4), intento a dar tutte indicazioni intorno i vasi panatenaici di Canino, parte da me fatti disegnare, e pubblicati nelle tavole XXI e XXII dei Monumenti di questo anno, parte da me osservati senza che il loro disegno mi sembrasse necessario o riuscisse facile ad ottenersi. Prima peraltro di andare specificando i particolari monumenti, farà mestieri esporre alcune qualità e spezialità le quali, salve poche eccezioni, sono generalmente ovvie in tutti quanti i vasi di questo genere; cioè quelle della forma, della maniera del disegnato, delle diverse rappresentazioni principali, delle iscrizioni, e delle cose rappresentate ne' rovesci de' vasi medesimi.

Le FORME generalmente adoperate in quei vasi, che pei dipinti panatenaici e per le loro epigrafi sono dichiarati come premio di valore, nelle feste di Minerva, hanno in generale una guisa attinente al genere delle anfore (ἀμφορεύς) ovvero de' vasi a due manichi, collo stretto e ventre spazioso, destinati a contenere il vino, l'olio o altri fluidi: la quale particolarità d'un ventre assai gonfio e di due manichi corti che il solo collo del vaso vanno a toccare, diede luogo a denominare questa specie di vasi panatenaici col peculiare nome di anfore panatenaiche (ἀμφορεὺς παναθηναϊκός) (5), ed a prenderle in iscambio talora coi vasi comuni acquarj che han pure ventre gonfio e

(2) Monum. dell'Inst. Tav. VIII, X, XI.

(3) Gerhard Antike Bildwerke, Taf. V-VII. Prodromus. — Stuttg. 1828, S. 117-138.

(4) Alla presente memoria succederanno più estesi schiarimenti, tanto per opera mia quanto per quella del dottor Giulio *Ambrosch*, intorno alcune materie tra quelle qui accennate che particolarmente lo richiederanno.

(5) Panofka, *Recherches sur les noms des Vases grecs*, n° 6.

collo stretto, come la detta hydria, o con nome più speciale Kalpis (6). E sebbene abbiasi qualche rarissimo esempio di Kalpis (vaso a tre manichi) con dipinti panatenaici pure sulle forme dal Panofka segnate come hydria panathenaike e hydriske panathenaike (7), non venne fatto d'incontrare giammai simile dipinture tra vasi volcenti.

Una parte delle stoviglie così formate è di una GRANDEZZA e misura assai ragguardevole e quasi uniforme, cioè della circonferenza di 125 a 130 centimetri, e d'un altezza di 62 a 66 (8): la quale uniformità insieme coll' iscrizione di che non mai sono prive, fa determinarli per premj solennemente dati ai vincitori (ἆθλα) dalle pubbliche autorità nelle feste di Minerva. Al contrario, gli altri vasi di somigliante forma e con eguali dipinture, i quali sono per altro d'una grandezza assai minore e di svariatissime dimensioni, come dell' altezza di 21 a 54, e della circonferenza di 40 a 111 centimetri, fanno ravvisare con maggior probabilità i doni fatti ai vincitori nelle feste istesse da' loro parenti ed amici (ξένια): tanto più che questi vasi di mediocre grandezza mancano quasi sempre della indicazione scritta che appartenessero alla serie de' premj. È mestieri peraltro di osservare che la forma di questi panatenaici vasi di grandezza minore è assolutamente la medesima che con egualmente svariata dimensione in molti altri vasi, di rapporto massimamente bacchico, si raffronta: dal che la loro forma a buon diritto o col nome dell' Isthmion (9) o col generico di anfore dionisiache può distinguersi.

Posidonio, citato da Ateneo (10), comprende queste due diverse

(6) Schol. Pind. Nem. X, 64, cf. Panofka, l. c., n° 6, 11.

(7) Panofka, l. c., n° 9, 10. Tornerò a parlare su queste forme, riunendo sulle Tav. XXVI e XXVII di questi Monumenti le forme principali di vasi volcenti.

(8) Non avendo potuto prendere le esatte misure di tutti i vasi incisi nelle nostre Tavole XXI e XXII, proviene per tanto da questa uniformità che poi appresso tutti qui dati si trovino dal disegnatore ridotti alla sesta parte della grandezza originale: havvi poi la figura della Minerva presentata alla Tavola XXI, 1, *a*, che comparisce in tutta la grandezza originale.

(9) Panofka, l. c., n° 8.

(10) Posidon. apud Athen. XI, 425 A: ἦσαν δὲ καὶ ὀνύχινοι σκύφοι καὶ συνδέσεις (συνθέσεις?) τούτων μέχρι δικοτύλων, καὶ Παναθηναϊκὰ μέγιστα, τὰ μὲν δίχοα, τὰ δὲ καὶ μείρονα.

sorte di panatenaici con dipinti sotto la generale denominazione di vasi panatenaici di primaria mole (Παναθηναΐκὰ μέγιστα), i quali aggiunge esser capaci della misura di due Chus o anche di più. Gli è un danno che non solo l' oscurità di parecchie questioni sulle antiche misure, ma eziandio la difficoltà vigente per far siffatti confronti sopra i monumenti, rendano quasi impossibile di scegliere vasi per appunto analoghi alla misura accennata da Posidonio: è manifesto peraltro che tra le dimensioni da noi accennate de' vasi panatenaici, non poche si trovano che per la loro mole non potevano essere capaci della misura da Posidonio accennata col doppio Chus.

Mentre di siffatte anfore con dipinti Minervali il bel numero di quaranta o circa, si è rinvenuto, tre soli vasi si conoscono di grandezza mediocre, che del pari mostrano l' idolo di Minerva, senza aver la stessa forma delle anfore; ma, come già dissi, quella piuttosto dell' idria a tre manichi o della Kalpis (11): eccezione che conviene attribuire all' arbitrio maggiore che ben si confacea a' donatori di vasi fatti a somiglianza di premj, senza esser tali. Dee pertanto notarsi espressamente che lo stesso idolo di Minerva formato nel modo come or ora descriveremo e co' soliti suoi accessori atletici, non si è trovato in nessuno tra molti vasi fin qui veduti, sien anfore o idrie, di alquanto diversa forma, ma che questi benchè abbiano spesse volte dipinture di soggetto Minervale, sembrano esser così ornati anzi a cagione d' altre solennità che di quelle espressamente dedicate a Minerva. E così pur tra' piccioli vasi e tra quelli che nella maniera più elegante, cioè a figure rosse, sono dipinti, havvi un solo genere di vasi che regolarmente vedesi decorato di simboli Minervali, come della civetta e dell' ulivo, e può credersi anch' esso del numero de' doni panatenaici, tanto più che la loro forma si conviene cogli ὀνύχινοι σκύφοι accennati da Posidonio (12) come piccoli vasi e capaci sino di due cotili, insieme a' grandi panatenaici ch' ei dice capaci di due Chus o anche di più.

La menzione di questi vasettini mi fa strada per notare

(11) *Vedi* il soggiunto mio elenco II, *d*, 7, 2.

(12) Posid. ap. Athen., l. c.

espressamente la maniera della dipintura generalmente osservata in tutti i vasi panatenaici, e della quale gli anzidetti vasettini formano l'unica eccezione. Questa maniera è quella dell'epoca più antica, fatta d'un disegno più secco, a figure nere sul fondo rossiccio, con tramischiate tinte bianche nelle faccie ed estremità donnesche, e rosse in alcuni ornamenti: maniera che a malgrado del suo antico aspetto or non più induce alcun conoscitore di queste cose nell'errore, che tutti i monumenti su' quali si rinviene adoperata, debbansi giudicare aver rapporto alla medesima antica epoca, anteriore ai succedanei più eleganti dipinti a figure rosse; perciocchè per valevoli ragioni ha da credersi usata quella maniera contemporaneamente secondo che l'uso del monumento il richiedeva; e nel modo stesso in che l'arcaico stile della scultura in altari, puteali ed altri arnesi per uso de' sacrifizj ai secoli romani si continuava. La qual asserzione sarà meglio appoggiata altrove, e in questo luogo, non volendo ora dilungarmi, basterà l'accennare che mentre la menzionata uniformità si trova praticata con tutta l'aridezza della più antica maniera negli idoli delle anfore panatenaiche, vien fatto d'osservare ne' rovesci non poche volte adoperata disegnando una franchezza maestrevole.

È manifesto però che il solo artificio usato in questi rovescj ne può dar certe prove della facoltà e dell' epoca dell' artista, giacchè in questi dipingeva a suo talento, laddove nel lato anteriore dovea attenersi al più antico e statuito costume. Ma non trovando ora bastevoli argomenti a persuadermi del tutto intorno la prima opinione, in me suscitata dall' oculare ispezione degli originali, cioè che quei vasi nè ad epoche tra loro assai distanti appartengono, nè a tempi assai remoti, in paragone d'altro più elegante vasellame, si riferiscono; debbo rimetterne la decisione alle indagini di futuri osservatori, e specialmente degli artisti. Dalle cure de' quali quando importanti raffrontamenti saranno dedotti rapporto al disegno e all' epoca sua, rimaranno poi a sciogliersi ben più rilevanti questioni, per parte degli esperti in queste cose, intorno la creta e la vernice de' vasi panatenaici, ad oggetto di spargere luce sul problema, egualmente arduo ed importante, della provenienza

di tali vasi i quali, secondo tutti gli altri ragionamenti, dovendosi riputare fabbricati nell' Attica, son pur tutti innegabilmente dissimiglianti da quell' uno che è senza dubbio attico, appartenente al signor Burgon. Niuna contezza avendo sulla creta e vernice di questo vaso, e raccomandandone assai l'esame a chi ha occasione di osservarlo, rilevo almeno che il disegno dell' idolo arcaico e quasi egiziano, come in quel vaso, non si presenta in nessuno degli altri fin quì conosciuti, sian nolani o volcenti; e che del pari l'ornamento del collo gli è particolare, giacchè gli altri vasi grandi coll' iscrizione panatenaica hanno il collo privo affatto di ornamento figurato.

Rivolgendomi ora dalla parte artistica di questi vasi agli argomenti d' erudizione rappresentati ne' loro due lati, osservo che su' LATI ANTERIORI quattro oggetti principali meritano la nostra particolare considerazione, cioè 1°. le duè colonne co' sovrapposti galli, 2°. le figure di Minerva, 3°. le imprese del loro scudo, e 4°. l'iscrizione.

1. Le due colonne, poste le une incontro alle altre, per designare i termini dello stadio e per innalzare i due galli sopraccennati (simbolo il più espressivo della gara), si trovano senza eccezione su' vasi di primaria grandezza, ma non sono talvolta in quei di grandezza minore. Alcune rare volte in questi ultimi mostrano invece dei galli sulla loro sommità o vasi, segno del premio (13), ovvero pantere, simbolo del riunito culto di Minerva e Bacco (14).

2. Le figure di *Minerva* sono rappresentate in tutti questi vasi in atto di vibrare una lancia; movimento particolare alle più antiche effigie di questa dea, ed eseguito in tutti questi dipinti con un' uniformità sorprendente de' contorni esterni; la quale uniformità generalmente fa mostra non solo di un disegno aspro, ma eziandio di una scorrezione che debbesi senza dubbio attribuire al primo artista, il quale la scultura dell' istesso simulacro (tolta probabilmente da quello dell' attica Parthenos che nelle persiche guerre andò arso) ritrasse nella superficie d'un vaso. Havvi peraltro delle diversità considerabili nell'

(13) *Vedi* il soggiunto elenco II, 2, 15.
(14) Ivi. I, 8, II, 4.

interno disegnato delle figure medesime, specialmente negli ornamenti dell' elmo, nella configurazione dell' egida e nel chiton; e questo ultimo non essendo mai coperto d'un peplo, pure non è quasi mai formato in un modo medesimo, ma è diverso, secondo le pieghe più o meno raddoppiate, e secondo gli ornamenti adattativi.

3. Le imprese dello *scudo* presentano un' altra diversità assai ragguardevole nelle stesse figure. Queste in parte, come il gallo, possono riferirsi alla gara; ma per lo più sembrano relative al culto di questa dea o delle divinità affini, siccome la Medusa, la Stella, il Pegaso, il Serpente, il Delfino, la Vacca, il Carro e la Prora di nave, ed i bacchici attributi della pantera, o isolata, o in atto di lacerare un cervo, della testa di capro, d'une stella intralciata con foglie d'edera, del cantaro, e forse della sirena. In parte poi devono riferirsi a paesi e luoghi, siccome la triquetra siciliana e l'oscuro simbolo di una sola gamba tutta intera, la foglia di Selinunte, e forse il lupo e lo scorpione; e in parte, siccome i tre globi e il pentagono, aspettano ancora le loro spiegazioni.

4. L' *iscrizione* per me inconcussa dell' ateniense vaso del signor Burgon, ΤΟΝΑΘΕΝΕΘ ΝΑΘΣΟΝ : ΕΜΙ cioè «io sono un premio delle feste di Atene», la quale, per la scorrezione dell' ΑΘΕΝΕΘ[Ε]Ν, indusse in errore più d'un dotto, e per l'aggiunto ΕΜΙ, pare tuttora sospetta al sig. principe di Canino (15), trovasi come nel vaso notato della raccolta Koller, così in tutti i vasi di Canino regolarmente così : ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝΑΘΣΟΝ « premio delle feste d'Atene »; e questo senza alcun' altra irregolarità, meno quella che dall' ineguaglianza delle righe nacque talvolta una diversa posizione dell' ultima parola, siccome a risparmio dello spazio i due ultimi caratteri dell' ΑΘΣΟΝ troviam posti a traverso sopra i tre primi, così : ΑΘΣ$\frac{\text{Ν}}{\text{Ο}}$.

È manifesto pertanto come il trovarsi testimonianze così incontestabili anzi di attica che di pelasgica o italogreca provenienza, sia di somma levatura per la meravigliosa comparsa di tanti bei monumenti greci, ora estratti dalle tombe etrusche.

I *rovescj* di questi vasi rappresentano generalmente giuochi

(15) Muséum étrusque, p. 51.

ginnastici, e questi non si discostano punto dai volgarmente conosciuti dell' uso greco, cosicchè, oltre le frequentissime rappresentazioni delle quadrighe in piena corsa, della corsa a piedi e della lotta, veggonsi pure pugillatori, atleti che sostengono i soliti pesi ovvero halteres, altri ancora che armeggiano con lancie, o pure insieme con questi qualche discobolo; in fine uno de' vasi fin quì trovati di mediocre grandezza rappresenta pure un citaredo (II 2). Per altro tra questi vasi minori alcuni rovescj invece de' soliti giuochi presentano qualch' altro soggetto, parte d' atletico rapporto, siccome varie figure mantate (II 4), parte di relazione bacchica, siccome il dipinto d' un Sileno con una Baccante, e sulla replicata figura di Minerva l' emblema bacchico d' un cantaro sul di lei scudo (II 6): analogo ai quali vasi è uno de' grandi, scevro peraltro d' iscrizione, il quale conforme alle anfore panatenaiche, mostra sul dinanzi, tra le solite colonne con galli, Minerva con Ercole et sul lato opposto Bacco con Libera (II 6).

Aggiungo a questa generale descrizione de' vasi panatenaici finora giunti alla mia ispezione, l' elenco particolare de' monumenti da me osservati, e particolarmente di quelli da me pubblicati nelle presenti tavole XXI e XXII de' nostri Monumenti: distribuendogli come segue secondo la diversità delle loro forme e grandezze.

I. Premj Panatenaici.

Di vasi panatenaici di maggior mole, cioè dell' altezza di tre palmi o circa, e distinti da' minori per l' iscrizione TONAΘENEΘENAΘLON, conosco i seguenti, cioè uno (A) d'Atene, uno o due altri (B. C.) di Nola, e diciotto (1-18) degli scavi di Canino.

A. Il vaso trovato in Atene dal signor *Burgon,* è conosciuto per le pubblicazioni di Millingen (16) ed Inghirami (17). Questo da tutti gli altri si distingue per una maggior semplicità nel disegno della divinità; per la scorretta iscrizione TONAΘENE ΘNAΘΕON:EMI, e per le figure del collo, cioè

(16) Uned. Monum., Pl. I, II.
(17) Monum. etrusch., serie V, Tav. 34.

una sirena sopra l'idolo di Minerva, et sopra il rovescio una civetta. Lo scudo di Minerva mostra un *delfino*, et il rovescio del vaso una *corsa di carri*.

B. Il vaso trovato in Nola, del fù general *Koller*, ora spettante al real museo di Berlino, e da me pubblicato ed illustrato (18), si concorda molto colla maniera de' vasi di Canino: mostra sul rovescio una *corsa a piedi*, e sullo scudo di Minerva un non so qual emblema, giacchè nè la Medusa nè la mezza luna d'alcuni disegni vi si poterono ravvisare prima del ristauro e prima d'inesatte pubblicazioni. (19)

C. Un altro vaso panatenaico, anch' esso coll' iscrizione, e parimente uscito dagli scavi di Nola; monumento ben degno di particolari confronti e d'accurate descrizioni, mi è noto dalla sola menzione del signor Raoul-Rochette (20), come appartenente al signor conte di *Pourtalès* :

Passo alla serie de' premj panatenaici dovuti agli etruschi scavi di *Canino*, ed in gran parte copiati sulle stesse tavole XXI e XXII de' nostri Monumenti.

I. Il primo di questi vasi, sommamente pregevole per la doppia sua iscrizione, è il n° 807 della raccoltà del principe di Canino, copiato sulla tavola nostra XXII, 4, *b*. Lo scudo (XXII, 4, *a*) della Minerva ivi rappresentata distinguesi per *due foglie* attraversate da due palmette. Veggonsi sul rovescio del vaso stesso quattro uomini barbati e nudi in tutta *corsa*, coll' iscrizione (21) sopra ΣΤΑΔΙΟΑΝΔΡΟΝΝΙΚΙΙ (invece di ΝΙΚΕ). La scorrezione di questa epigrafe, siccome a riserva di ulteriori confronti m' avvisai a prima vista, e non senza cura, dall' originale, non toglie che le copie diversamente date (22) presen-

(18) Gerhard Antike Bildwerke, Taf. V-VII.

(19) Siccome le correzioni dell' editore da' lontani artisti non sempre vengono rispettate, è avvenuto, che la Minerva dell' accennata mia opera alla Tav. V, mostri la Medusa dovuta al ristauratore, e sulla forma del vaso (Tav. VII) presenti, per un non so qual arbitrio, una mezza luna. Delle quali correzioni, ben notate nel mio testo (*Prodromus*, Taf. VII, p. 124) l'ultima è rapassata peranche in una replica del vaso stesso. (Panofka, *Recherches*, Pl. I, n° 6.)

(20) Journal des Savans. Mars 1830.

(21) La gravure de l'inscription, sur la Pl. XXII, 4, *b*, est inexacte.

(22) Muséum étrusque, p. 94. Amati su' Vasi etrusch., art. II, p. 22.

tino la vera interpretazione della medesima, cioè σ7άδιον ἀνδρῶν νίκη.

2. (Tav. XXII, 5, *a*.) Sulla parte anteriore del vaso n° 545 della raccolta medesima del principe di Canino, lo scudo di Minerva è segnalato con un oggetto che rappresenta forse il davanti di un *carro*, se non vogliam dirlo piuttosto un' ancora. Il rovescio (XXII, 5, *b*) mostra un gruppo di due *lottatori*, e un rabdoforo palliato è dall' uno come dall' altro canto dei medesimi.

3. (Tav. XXII, 6, *b*.) Vaso del principe di Canino, n° 1193. Vedesi sulla forma quì rappresentata la *corsa* di cinque uomini nudi e barbati. La Minerva della parte anteriore mostra sul suo scudo (XXII, 6, *a*) *tre globi*.

4. (Tav. XXII, 7, *b*.) Vedonsi anche nel seguente vaso, che è il numero 1767 del principe di Canino, quattro *cursori* barbati già quasi giunti alla colonna agonale, la quale sta nel fianco sinistro della composizione, e perciò fa vedere la mossa delle figure diretta in un modo non comune dalla destra alla sinistra; havvi sul lato anteriore la solita Minerva con una *Gorgone* d'antica maniera sul suo scudo (XXII, 7, *a*).

5. (Tav. XXII, 8, *b*.) Il vaso 526 del principe di Canino (23) rappresenta il gruppo di due *lottatori*, l'uno dei quali tiene rialzata con ambe le braccia la gamba destra dell' altro combattente, mentre che questi mostrando in alto il pugno sinistro, tiene impugnata peranche l' abbassata mano destra, senza peraltro che in essa si vedano i cesti. Sta accanto, a mano destra di chi guarda, un rabdoforo con una verga. Lo scudo di Minerva (XXII, 8, *a*), segnato sul lato davanti, mostra un *Pegaso*.

6. (Tav. XXI, 10, *b*.) Il vaso 1636 del principe di Canino rappresenta un gruppo di *lottatori* somigliante a quello da noi segnato al n° 5, colla differenza peraltro che l' uno dei lottatori impugna col solo braccio sinistro la gamba dell' altro. Havvi parimente il rabdoforo palliato al fianco destro di chi guarda; e così pure il lato opposto mostra sullo scudo di Minerva (XXI, 10, *a*) parimente un *Pegaso*.

(23) Muséum étrusque, p. 47-51.

7. (Tav. XXI, 9, *b*). Il vaso 1114 del principe di Canino rappresenta *la corsa a cavallo* di due paja di giovani. Tre soli di questi sono visibili; il quarto essendo quasi coperto per il destro cavallo della coppia anteriore; detti tre giovani sono nudi, e vanno agitando le sferze colle destre. Lo scudo (XXI, 9, *a*) della parte anteriore rappresenta una *testa di Medusa* d' antica maniera.

8. (Tav. XXII, 1, *b*.) Il vaso 1946 del principe di Canino mostra varie figure del *pentatlon*, cioè un *discobolo* inchinato per slanciare il disco in una mossa molto particolare; due giovani che si accingono a vibrare le loro lancie, l' uno saltando, dirimpetto all' altro fermo in piedi, e fra loro una quarta persona che alzando la gamba sinistra, tiene nelle avanzate mani i soliti pesi ovvero alteri. Vedendo che quest' ultimo e peranche il discobolo sono barbati, rimango dubbio (non potendo ora riconfrontare l' originale) se alle due altre figure non sia dato la stessa nota di virilità. Appartiene al lato opposto di questo medesimo vaso la figura di Minerva rappresentata intieramente sulla tavola nostra XXI, 1, *a*, e segnalata sul suo scudo col simbolo d' una *pantera che lacera un cervo*.

9. (Tav. XXII, 11,) Un vaso frammentato del signor *Feoli*, che sul suo rovescio rappresentava una *corsa* a piedi, contiene la particolarità estratta nel nostro disegno, cioè il *pentagramma*, come simbolo dello scudo di Minerva.

10. Il vaso della Società Candelori copiato alla *Tav.* XXII, 2, *b*, presenta in lunga veste, come al solito, il conduttore di una *quadriga*. I cavalli della medesima stanno voltando in rapido corso attorno la colonna che indica il centro ed il termine della loro corsa. La Minerva del lato opposto ha sul suo scudo (XXII, 2, *a*) un *lupo*.

11. Il vaso della raccolta Feoli quì figurato alla *Tav.* XXII, 3, *b*, che ha dinanzi il *serpente* sullo scudo di Minerva (XXII, 3, *a*), rappresenta la *corsa* di due giovani a cavallo, i quali, l'uno succeduto dall' altro, sferzano i destrieri nella rapida loro corsa.

12. Un vaso de' SS. Campanari e Fossati presenta sullo scudo di Minerva una sirena che suona le tibie. Una corsa a piedi sul

rovescio del vaso stesso corrisponde a questa stessa insegna, incisa sulla nostra *Tav.* XXII, 12. Alla stessa serie dei vasi panatenaici di maggior mole appartengono i seguenti, dei quali darò una brevissima notizia, poichè per una parte mi mancò l'agio d'osservarli e di trarne disegni, per altra parte non mi riescivano di gran levatura.

13. Vaso del principe di Canino nº 2600. Lo scudo di Minerva mostra il davanti di un *carro;* il rovescio presenta una *quadriga,* o, se ben mi ricordo, una biga con cavalli mossi in rapida corsa.

14. Il vaso 2599 del principe di Canino presenta come simbolo dello scudo una intera *gamba,* e sul rovescio quattro uomini in tutta *corsa.*

15. Il vaso 712 del principe di Canino, assai danneggiato, mostra sullo scudo di Minerva un *Pegaso*, et sul rovescio tre uomini che corrono su *carri.*

16. Un vaso della Società Candelori ha dipinto sullo scudo di Minerva un *serpente,* e sul rovescio un gruppo di *lottatori* assistiti da due agonoteti.

17. 18. Due altri vasi della stessa raccolta mostrano ne' loro frammenti uno scudo colla *Gorgone*, cinque uomini in tutta *corsa,* ed altro tratto ancora di una corsa a piedi.

Chiudendo questo elenco di premj panatenaici, darò l'indicazione d'alcuni altri vasi che per l'analoga loro rappresentanza, forma e grandezza, devono attribuirsi alla medesima destinazione, benchè non ne facciano mostra per la solita iscrizione.

a. Il vaso 11 del principe di Canino(24), alto palmi 2 $\frac{1}{2}$ o circa, presenta sul dinanzi la solita Minerva fra le consuete colonne con galli, ma senza iscrizione. Lo scudo mostra la parte anteriore di un *Pegaso.* — Vedesi sul rovescio un uomo barbato che in tutta carriera conduce una *quadriga.* Leggonsi le seguenti parole d'incoraggiamento: ΕΣΑΕΣΑ, cioè ἔλα, ἔλα: « *tocca, tocca* », (da ἐλάω, ἐλαύνω), e d'accanto ai cavalli due altre scritte in elogio del vincitore: ΚΑΕΟΣΝΙΚΟΝ, καλὸς νικῶν, « *bravo è il vincitore.* »

(24) Muséum étrusque, p. 35.

b. Un' altra anfora panatenaica, alta intorno tre palmi, ed è il n° 2113 del principe di Canino, mostra nell' uno e nell' altro lato le solite colonne coi galli: tra mezzo delle quali in un lato vedesi *Minerva* tenente in tranquilla postura la lancia e lo scudo, il quale è segnato colla *triquetra*. Dirimpetto ad essa sta *Ercole* quasi in devota espressione presentandole l'arco e la clava. Il lato opposto tra mezzo le medesime colonne mostra *Bacco* che sta dirimpetto alla dea *Libera*: nel qual proposito non solo conviene attendere ad altri rovescj bacchici, che da vasi meno grandi oramai rileverò, ma eziandio ad un' altra anfora panatenaica della solita grandezza, dipinta da ogni lato con bacchici argomenti e fornita ancora dell' atletico gallo, il quale da un Sileno viene offerto a Bacco (25).

II. Regali Panatenaici.

Di vasi panatenaici ch' io per la loro grandezza minore, e per la mancanza quasi costante dell' iscrizione, riguardo anzi come regali privati che come pubblici premj, aveva notato prima delle scoperte di Canino solamente i seguenti:

a. Vaso del Museo Bartoldiano (26) ora in *Berlino*. Lo scudo di Minerva mostra un *serpente*; nel rovescio v' hanno *pugillatori*.

b. Il vaso del conte Lamberg (27) ha dipinto sullo scudo di Minerva un *rostro di nave*, e sul rovescio *lottatori*.

c. Il vaso agrigentino indicatomi dal Panofka, già della raccolta Panettieri, ora di S. M. il re di Baviera, porta sullo scudo di Minerva *la foglia di Selinunte*; e sul rovescio parimente *lottatori*.

d. Un vasetto, già notato dal Panofka (28), e tuttora esistente presso i SS. Gargiulo e de Crescenzis, ha la singolare forma della Hydria o Kalpis, in cui lo scudo di Minerva pre-

(25) *Vedi* la notizia datane dal sig. principe di Canino, alla pag. 177 del Bullettino di 1829.

(26) Panofka, Mus. Bartol., p. 65. Gerhard, Antike Bildw., Taf. VII.

(27) Laborde, Vases du comte de Lamberg, I, 73.

(28) Mus Bartold., p. 66.

senta una *testa di toro*, e il rovescio non è dipinto in questo vaso come in nessun altro di simile forma.

1. Di somiglianti vasi usciti della terra di Canino conosco pur uno d'altezza considerabile, come di più che due palmi, il quale ha la rara forma della comune hydria, ovvero del vaso detto a tre manichi. Appartiene alla raccolta Candelori, ed è ordinario di vernice e disegno; rappresenta l'idolo di Minerva in atto di combattere, colla foglia di Selinunte sullo scudo; e da ogni lato della divinità, invece delle solite colonne, havvi un' uomo palliato, di cui l'uno è accompagnato da un cane.

2. Assai particolare è un' altra Hydria, vista da me tempo fa tra' vasi de' SS. Dorow e Magnus, nº 39; perchè, invece di galli, mostra sopra le solite colonne *due vasi,* e, se ben mi ricordo, del genere di quelle chytre che trovansi sulle medaglie tra i premj de' giuochi pitici (29): con quale circostanza converrebbe bene il trovarsi sul rovescio la figura d'un *citaredo*. Dippiù è degno d'attenzione che accanto la solita Minerva vedesi una cicogna; un *delfino* serve di impresa sullo scudo.

3. Tra gli altri panatenaici vasi di mediocre grandezza e peraltro di forma e di pitture somiglianti alle grandi anfore panatenaiche, il più importante è quello del principe di Canino segnato col nº 1430, perchè a fronte della sua mediocre altezza, che è poc' appresso di due palmi, è distinto colla solita iscrizione ΤΟΝΑΘΕΝΕΘΕΝΑΘΛΟΝ. Lo scudo della Minerva mostra un *Pegaso;* e sul rovescio vedesi rappresentata una *corsa* a piedi.

4. Un' altra diversità ragguardevole, rispetto alle colonne, trovasi in un vaso della raccolta Feoli, e la fanno le *pantere in luogo de' galli.* Per l'insegna dello scudo vi è la *triquetra* sicula; il rovescio, anch' esso singolare, mostra tre *figure palliate e barbate*, l'una delle quali tiene un frutto tondo o

(29) Sebben la chytra non possa reputarsi per un vaso da premio, siccome volentieri mi accordo col Panofka (*Recherches*, p. 16, note 8), pure è noto da ben volgari medaglie che la palma di giuochi pitici soleva esser piantata entro siffatti quantunque similissimi vasi.

bislungo, forse relativo a cerimonie bacchiche. Questo vaso sarà rappresentato sulla *Tav.* XXVI de' nostri Monumenti.

5. Il vaso 1626 del principe di Canino, alto più di due palmi, è privo delle solite colonne e de' galli che vi si soprappongono. Vedesi tuttavia la solita Minerva combattente, con *testa di capro* sullo scudo. Il rovescio porta tre *cursori* barbati.

6. Singolare per un' altra ragione è il vaso 790 del principe di Canino, giacchè ha *in entrambi i lati la figura di Minerva* tra le solite colonne. L' una di queste figure ha sullo scudo un animale poco distinto, siccome tartaruga, oppure un *animale* da sagrifizio, contorto perchè già svenato; l' altra presenta un vaso ad uso del bacchico *cantaro* con due manichi assai innalzati.

7. Havvi un altro bacchico simbolo, cioè *la pantera,* sullo scudo d' una Minerva coperta della semplice tunica stellata, e disegnata in un bel modo arcaico, della raccolta Candelori, n° 146. Il rovescio del vaso medesimo presenta un bel gruppo di *lottatori,* e di due altri giovani che amichevolmente si abbracciano; l' agonoteta sta in mezzo di due gruppi.

8. Vidi presso il Sign. Feoli un altro bel vaso con *lottatori* sul rovescio; lo scudo di Minerva presenta un *gallo.*

9. Il vasettino 682 del principe di Canino, alto non molto più di un palmo, riunisce, coll' *istessa insegna* dello scudo, il soggetto atletico sul suo rovescio d' un uomo a cavallo che tiene due *lancie,* tra due giovani anch' essi con una lancia in mano.

10. Il vaso 1575 della stessa raccolta mostra sullo scudo di Minerva *il davanti di un carro,* e sul rovescio un *Sileno* con una *Baccante.*

11. *La stessa insegna* vedesi sul vaso 584 della Società Candelori, il rovescio del quale mostra un uomo barbato che conduce un *carro* a due cavalli : accanto vedesi la colonna dello stadio.

12. Il vaso 1341 del principe di Canino, alto più di due palmi, presenta sullo scudo di Minerva l' insegna di uno *scorpione,* e sul rovescio la *corsa* a piedi di quattro uomini.

13. Il vaso 1939 dello stesso Sign. principe fa vedere sopra lo scudo una *stella,* e sul rovescio una *quadriga* in rapido corso, con dentro il suo conduttore ed accanto un cane.

14. Un altro vaso della raccolta Candelori mostra come insegna dello scudo *tutt' una gamba,* e sul rovescio due *lottatori,* distinti per la grassezza de' loro corpi, in mezzo a due agonoteti.

15. Il vaso 657 della stessa raccolta presenta *la stessa insegna* dello scudo, e sul rovescio un gruppo di giovani *lottatori,* con accanto altro giovane nudo d' eguale grandezza, e dall' altro lato la figura assai più alta dell' agonoteta.

16. Un picciol vaso della raccolta Candelori, n° 140, alto meno d' un palmo, mostra parimente sullo scudo di Minerva la terza parte d' una triquetra, e sul rovescio due giovani in *corsa.* Il trascurato disegno lascia dubbio, se sulle due colonne abbiansi da riconoscere i soliti galli, o, come sembra, due *vasi.*

L' asserzione del Sign. principe di Canino, di aver finora trovato più di trenta vasi panatenaici, si combina poc' appresso co' cenni quì raccolti, qualora vogliansi in un tal numero comprendere tanto gli scritti quanto gli anepigrafi. Avverto peraltro espressamente che nè questo elenco nè i disegni de' quali è accompagnato possono darsi con quella certezza di accurati confronti, la quale forma un obbligo così importante di chi pubblica copie e notizie d' antichi monumenti. Posso rispondere degli accennati particolari intorno monumenti da me veduti tutti quanti, fidandomi parte sulla mia memoria, parte su note prese sollecitamente a prima vista de' monumenti istessi: e però incaricai della copia un disegnatore che io conosceva come diligente. Ma essendo stato impossibile, e per la incessante diffidenza de' negozianti, e per la distanza de' luoghi e la difficoltà del loro accesso, di dar tutta l' esattezza e tutto il compimento a queste notizie, mi credo in dovere di farne conti i lettori, acciochè al lavoro da me principiato si faccian pur da altri verificazioni e supplimenti.

Odoardo Gerhard.

---

f. APOLLON ET TITYUS.

(*Pl. XXIII des Monum. inédits de l'Inst., et Tav. d'agg.* 1830. H.)

Selon Phérécydes, suivi par Apollodore (1) et le scholiaste d'Apollonius de Rhodes (2), Tityus était fils de Jupiter et d'Elara, fille d'Orchomenos. Elara étant devenue enceinte, Jupiter, qui craignait pour elle les effets de la jalousie de Junon, la cacha sous terre; et lorsqu'elle y fut accouchée, il en fit sortir Tityus son fils, qui était d'une taille prodigieuse. C'est probablement à cause de cette origine que Tityus a été appelé quelquefois *fils de la Terre*, γαιήϊος υἱὸς (3), ou *né de la Terre*, γηγενής. (4)

Tityus étant allé à Pytho ou Delphes, y vit Latone : il en devint épris, et voulut lui faire violence; mais elle appela ses enfants à son secours, et ils le tuèrent à coups de flèches. La vengeance des Dieux ne s'arrêta point à sa mort; elle le poursuivit dans les enfers, où il subit une punition terrible.

Homère, dans le Xe livre de l'Odyssée (5), décrit le supplice de Tityus. Le géant était étendu à terre; son corps occupait un espace de neuf plèthres; deux vautours, pénétrant dans ses entrailles, lui rongeaient continuellement le foie. Ce récit d'Homère a été imité par Virgile (6) dans ces vers si admirés des critiques :

Nec non et Tityon, terræ omniparentis alumnum,
Cernere erat : per tota novem cui jugera corpus
Porrigitur : rostroque immanis vultur obunco
Immortale jecur tundens, fecundaque pœnis

(1) Bibliotheca, lib. I, cap. IV, 1.

(2) Ad liber I, vers 761. Cf. Sturz. Fragm. Pherecyd., p. 163. Europe, mère d'Euphémus, était fille de Tityus; elle eut une liaison avec Neptune. Apollon. Rhod. lib. I, v. 179-181.

(3) Homer. Odyss., lib. VII, v. 324. Eustach. ed h. l.

(4) Pherecydes, ap. Schol. Apoll. Rhod. l. c.

(5) Vers 575-580.

(6) Æneid., lib. VI, vers 595-600.

Viscera, rimaturque epulis, habitatque sub alto
Pectore; nec fibris requies datur ulla renatis.

On a varié sur le lieu de la résidence de Tityus. Suivant une tradition rapportée par Strabon (7), il était roi, ou plutôt chef de Panopée dans la Phocide; et l'attentat contre Latone y eut lieu, lorsqu'elle y passa, en se rendant à Delphes. Cette dernière circonstance est aussi rapportée par Homère. (8)

Pausanias confirme cette opinion (9), et ajoute que le tombeau de Tityus se voyait près de Panopée. C'était un tertre très considérable, qui avait un stade de tour.

Dans l'Odyssée, cependant, Tityus est supposé avoir habité l'île d'Eubée, lorsque les Phéaciens y conduisirent Rhadamanthe pour le visiter (10). A l'appui de cette tradition, on montrait dans cette île, du temps de Strabon (11), une grotte appelée *Elaria*, d'après Elara, la mère de Tityus, et un temple où l'on offrait des sacrifices à ce dernier.

On voit, par ces divers récits, combien les traditions relatives à Tityus étaient incertaines et contradictoires. Cependant, le fond du mythe paraît historique et se rapporter aux Phlégyens. « Ce peuple, d'abord un des plus belliqueux de la « Grèce, dans la suite des temps, porta l'audace et l'impru- « dence jusqu'au point de se séparer du reste des Orchomé- « niens; ils se mirent à piller leurs voisins, et finalement ils « entreprirent de dépouiller le temple de Delphes. En punition « de leur impiété, les dieux détruisirent entièrement la race « des Phlégyens par des coups de tonnerre multipliés, de vio- « lents tremblements de terre, ou une maladie épidémique; il « n'en échappa qu'un petit nombre, qui se réfugia dans la

(7) Lib. IX, 423.

(8) Λητὼ γὰρ ἥλκησε Διὸς κυδρὴν παράκοιτιν
Πυθώδ' ἐρχομένην, διὰ καλλιχόρου Πανοπῆος.
Odyss. XI, 579-580.

(9) Lib. X, cap. 4.

(10) L. VII, v. 321-324. Homère ne dit point quels furent les motifs de cette visite. On aurait pu penser, d'après l'expression ἐποψόμενον, que Rhadamanthe, en sa qualité de juge des Enfers, était allé dans l'Eubée pour y prendre connaissance des actes de Tityus; mais les scholiastes donnent une autre explication de ce passage.

(11) Strabo, lib. IX, 423.

« Phocide, où ils fondèrent la ville de Panopée » (12). Selon Virgile, cette nation éprouva aussi dans les enfers le châtiment dû à son impiété. (13)

> . . . . . *Phlegyasque miserrimus omnes*
> *Admonet, et magna testatur voce per umbras :*
> *Discite justitiam moniti, et non temnere divos.*

Il résulte de cette relation, que l'attentat et le supplice de Tityus, qui était Phlégyen, se rapportent à l'entreprise impie et à la punition des Phlégyens, et formèrent une espèce d'épisode à ce mythe.

Célébré par tant de poètes, il était naturel que ce sujet eût également attiré l'attention des artistes. Aussi, en trouvons-nous plusieurs exemples.

Suivant Pausanias (14), on voyait sur le trône d'Apollon, ouvrage de Bathyclès à Amyclée, les deux enfants de Latone perçant Tityus de leurs flèches.

Dans la partie du Lesché de Delphes qui représentait la descente d'Ulysse aux enfers, Polygnote avait peint Tityus réduit et épuisé par la continuité de ses souffrances, et semblable à un spectre près de s'évanouir à la vue. (15)

Parmi les diverses offrandes qu'on voyait à Delphes, il y avait auprès du trésor des Sicyoniens, des statues dédiées par les Cnidiens (16) : elles représentaient Triopas, le fondateur de Cnide, debout auprès d'un cheval; Latone, et Apollon et Diane, décochant leurs flèches contre Tityus, qui avait déjà reçu des blessures.

En examinant les descriptions données par Pausanias, des

(12) Paus., lib. IX, 36. Il semble que les Phlégyens habitaient aussi l'Eubée; car nous voyons qu'Homère y place Tityus. Suivant Apollodore, Lycus et Nycteus ayant tué Phlegyas dans cette île, se sauvèrent en Béotie, où ils s'établirent. Lib. III, cap. V, 5.

(13) AEneid., lib. VI, 618, 620.

(14) Lib. III, 18.

(15) Pausanias, lib. X, cap. 29. Γέγραπται δὲ καὶ Τιτυὸς οὐ κολαζόμενος ἔτι, ἀλλὰ ὑπὸ τοῦ συνεχοῦς τῆς τιμωρίας ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος, ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον.

(16) Pausanias, lib. X, cap. 11. Τριόπαν οἰκιστὴν τῆς Κνίδου παρεστῶτα ἵππῳ, καὶ Λητὼ, καὶ Ἀπόλλωνά τε καὶ Ἄρτεμιν ἐφιέντας τῶν βελῶν ἐπὶ Τιτυόν· τὰ δὲ καὶ τετρωμένος ἐστὶν ἤδη τὸ σῶμα.

offrandes dédiées dans les divers trésors sacrés, on trouve que le sujet de ces offrandes avait, en général, rapport à des faits qui intéressaient les donateurs. Ainsi, les Cnidiens étaient dirigés par un motif particulier dans cette occasion.

Triopas, fondateur de Cnide (dont la statue faisait partie de l'offrande), y avait conduit une colonie de Dotium, ville de Thessalie, dont il était roi. (17)

Phlégyas, qui passa en Béotie avec une colonie d'Éoliens, auxquels il donna le nom de *Phlégyens*, était aussi, suivant Homère, de la même ville de Dotium, qui avait reçu son nom de Dotis, fille d'Elatus, mère de Phlégyas (18). Ce fut à Dotium qu'Apollon séduisit Coronis, fille de Phlégyas, qui devint mère d'Esculape. (19)

υἱὸν Ἀπόλλωνος τὸν ἐγείνατο δῖα Κορωνὶς
Δωτίῳ ἐν πεδίῳ κούρη Φλεγύου βασιλῆος.

Ainsi, les Cnidiens et les Phlégyens, ayant une origine commune, le mythe de Tityus, roi de Panopée, ville fondée par des Phlégyens (20), était commun aux deux peuples.

Le manteau (χλαῖνα) brodé par Minerve, et donné par la déesse à Jason, lors de la construction du navire Argo, était orné, selon la description d'Apollonius de Rhodes (21), de divers sujets mythologiques, entre autres, Apollon tirant des flèches contre Tityus pour venger l'insulte faite à Latone.

Jusqu'ici, cependant, on n'avait pas retrouvé de monuments qui eussent rapport à ce mythe; les premiers connus sont les deux peintures ici rapportées.

La première (*Planche XXIII*) est prise d'un *chous* prove-

(17) Stephanus Byzant. v. Δώτιον.

(18) Homer. Hymn. in Æsculap. v. 3. Phlégyas était fils de Mars et de Chryse, fille d'Almus, fils de Sisyphus, et il monta sur le trône d'Orchomène après la mort d'Etéocle, qui ne laissa point d'enfants. Paus. lib. IX, cap. 36. Selon Strabon, Phlégyas était frère d'Ixion et de Gyrton, et les habitants de la ville de Gyrton étaient phlégyens. Lib. IX, 442. Suivant Apollodore, Lycus et Nycteus furent exilés de l'Eubée pour avoir tué Phlégyas, fils de Dotis. Lib. III, cap. V, 5.

(19) Hymn. in Æsculap. v. 2, 3.

(20) Pausanias, l. c.

(21) Lib. I, v. 759-761.

nant des fouilles faites à Vulcia, et faisant partie de la riche collection du prince de Canino. Quoique réunie dans la gravure, elle se trouve divisée dans l'original, et occupe les deux faces opposées du vase.

Apollon est imberbe et comme à peine parvenu à l'âge viril. Il est nu, à l'exception d'un manteau qui est plié et rejeté en arrière de ses épaules, afin de ne point entraver ses mouvements. Sa tête est ceinte d'une couronne de laurier, et ses longs cheveux, relevés en arrière, à la manière des femmes, forment le nœud appelé κρόϐυλος. Outre ses attributs ordinaires, l'arc et le carquois, il porte une épée suspendue à un baudrier. On ne connaît aucun monument ancien où Apollon paraisse avec cette arme; mais elle lui était anciennement attribuée, comme le prouvent l'épithète Χρυσάορος, qui lui est donnée par Homère (22), et les poètes primitifs. Cette épithète, dont le sens a souvent embarrassé les interprètes, trouve ici son explication la plus naturelle. Notre peinture confirme et justifie les observations de Heyne (23), et celles de Mitscherlich et de Voss sur l'hymne à Cérès. (24)

Le moment de l'action est celui où Apollon, après avoir tiré plusieurs flèches, en prend une nouvelle dans son carquois, et, s'avançant rapidement, va achever son adversaire. Il semble indigné de l'outrage fait à sa mère, et son action rappelle la fameuse statue de ce dieu qui fait depuis trois siècles un des plus beaux ornements du Vatican.

Tityus est également nu, à l'exception d'un manteau; sa tête est ceinte d'une bandelette, et ses cheveux sont disposés comme ceux d'Apollon.

Quoique renversé et blessé de plusieurs traits, il ne paraît pas vouloir renoncer à son entreprise : il tient d'une main le voile de Latone et cherche à la retenir; de l'autre main, il semble montrer ses blessures, dont le sang coule à grands flots, et reprocher à Apollon sa cruauté.

Latone est vêtue d'une longue tunique, surmontée d'un

(22) Iliad. E, v. 509. Hymn. in Dian., v. 3.
(23) Ad Hom. Iliad. E, v. 509.
(24) Ad v. 4.

peplos; sa tête est couverte d'un voile, κρήδεμνον ou καλύπτρα, dont elle tient les extrémités, et cherche à se dégager des mains de Tityus, qui la retient.

Toutes les circonstances exprimées dans cette composition sont tellement conformes à la description d'Apollonius, qu'on dirait que le poète a eu la peinture sous les yeux. (25)

Ἐν καὶ Ἀπόλλων Φοῖβος ὀϊςεύων ἐτέτυκτο,
Βούπαις οὔπω πολλὸς ἐὴν ἐρύοντα καλύπτρης
Μητέρα θαρσαλέως Τιτυὸν μέγαν.

Il est à remarquer que dans les récits de Nonnus (26) et de Suidas (27) les mêmes circonstances sont aussi rapportées.

L'autre peinture, de la belle collection de M. Samuel Rogers, à Londres (*Tav. d'agg.*, 1830, H.), est prise d'un vase trouvé à Agrigente, et qui offre le même sujet, mais avec des circonstances différentes.

L'attitude et l'action d'Apollon et de Tityus sont à peu près les mêmes que dans la précédente; mais ici, Diane accompagne son frère, armée d'un arc et d'un carquois.

En effet, selon Phérécyde (28), elle prit part au châtiment de Tityus, et elle fut ainsi représentée sur le trône d'Apollon et dans les offrandes des Cnidiens.

C'est d'après cet exploit que Diane est appelée Τιτυοκτόνος par Callimaque (29); et même, selon quelques auteurs, l'attentat de Tityus fut contre cette déesse. (30)

L'action de Latone est ici différente : elle contemple la scène, et paraît animer ses enfants à la vengeance.

Au mérite d'un sujet nouveau dans l'antiquité figurée, et qui contribue à éclaircir un mythe célèbre, cette peinture réunit celui d'une grande beauté d'invention et d'exécution.

(25) Lib. I, v. 759-761.

(26) Καὶ Τιτυῷ πελάσειε παλαίτερα φαρεα Λήτω
Εἰς γάμον ἑλκομένη βεβιημένον. Dionys., lib. II, v. 307, 8.

(27) V. Τιτύος.

(28) Apud. Apollod., lib. I, cap. IV, 1. Schol. Pindar. Pyth. IV, v. 160. Cf. Sturz.

(29) Ἄρτεμι παρθενίη Τιτυοκτόνε. Hymn. in Dian., v. 40.

(30) Euphorion ap. Schol. Apoll. Rhod., lib. I, v. 181.

Probablement, on peut placer son origine entre les années 450 ou 400 avant l'ère chrétienne. A cette époque, l'art avait atteint le plus haut degré de perfection sous le rapport de noblesse et de dignité, mais conservant encore quelques restes de la roideur et de la sécheresse qui le caractérisait avant Phidias.

Le prix de ce beau vase est encore relevé par son origine. Les diverses productions des arts récemment découvertes à Vulcia et autres endroits du même district, sont du plus grand intérêt par les lumières qu'elles donnent sur l'histoire des arts et de la civilisation, et de l'état politique de cette partie de l'Italie.

Ces découvertes confirment entièrement tout ce qui nous a été transmis à cet égard par les historiens anciens les plus dignes de foi, mais dont le témoignage a été rejeté par l'esprit de système et l'amour-propre national des critiques modernes.

Nous avons, par leur moyen, des preuves nombreuses et irrévocables que la plus grande partie du pays situé entre le Tibre et l'Arminia fut occupé par des colonies grecques, qui y ont porté et conservé pendant plusieurs siècles, la religion, les mœurs, les arts et la langue de la mère-patrie.

La position de ces colonies, à l'égard des Ombriens et autres peuples qui occupaient le pays avant leur arrivée, était précisément celle des villes grecques fondées sur les côtes de la Sicile et de la Grande-Grèce, vis-à-vis des barbares de l'intérieur, ou, suivant une comparaison prise des temps modernes, comme les Anglais dans l'Inde, ou les Espagnols dans le Mexique, à l'égard des naturels de ces contrées.

Il faut espérer qu'au moyen de tant de preuves on rendra enfin aux Hellènes le tribut qui leur est dû, et qu'on reconnaîtra leur supériorité dans tous les genres de gloire.

JAMES MILLINGEN.

---

g. LES DIVINITÉS COSMIQUES.

(Planche XXIV des Monuments inédits publiés par l'Institut.)

A M. LE DUC DE LUYNES.

Monsieur le duc,

Vous avez été frappé comme moi de l'importance de la cylix de Vulcia, publiée *Pl.* XXIV de nos monuments. La disposition insolite des figures, leur nombre et les inscriptions dont elles sont accompagnées ont fixé toute votre attention, et vous n'avez pas cru qu'elles aient pu être ainsi rassemblées par un pur caprice du peintre, et qu'aucune idée religieuse ou mystique n'ait présidé à leur arrangement. Ce premier point accordé, chacun de nous a suivi, pour l'interprétation du monument, sa route d'habitude ou de prédilection; mais une chose dont vous avez paru frappé, c'est que j'arrivais plus vite et plus près du but en poursuivant dans cet examen la recherche des origines orientales, qu'en me renfermant dans le cercle du pur hellénisme.

Je m'empresse aujourd'hui, pour répondre au désir que vous m'avez exprimé de vous rendre compte de l'impression que la belle cylix de Vulcia a produite sur moi au premier abord; impression qu'un travail plus attentif n'a fait que confirmer dans mon esprit. Ce qu'il faut d'abord remarquer dans ce vase, c'est, à mon sens, le caractère contrasté des deux parties de la composition que séparent les anses : d'un côté, quatre trônes égaux, revêtus de peaux de panthères sur lesquelles sont assises, deux à deux, des divinités d'un ordre en apparence supérieur; de l'autre, un seul trône placé au centre entre deux groupes d'autres divinités debout. Ici la conservation presque complète du vase nous permet de lire le nom des personnages représentés, non seulement dans leurs attributs, mais encore dans les inscriptions qui les accompagnent; sur le trône du milieu, semblable du reste aux quatre autres pour la forme et le

revêtement, sont assises *Hestia* et *Amphitrite.* Toutes deux portent la phiale dans leur main droite étendue : la première reconnaissable au voile qui couvre sa tête, la seconde armée d'un sceptre terminé par un bouquet de varec, attribut que je crois fort rare, s'il n'est pas entièrement nouveau. A leur droite, les *trois Heures,* dont les deux premières portent, l'une un pampre, et l'autre une branche chargée de grenades; à gauche *Hermès* criophore, *Artémis* accompagnée de sa biche, et portant une lyre, *Hercule* et *Hébé* complètent cette partie préservée de la composition. De l'autre côté il ne reste qu'une figure ailée debout, et partie des quatre figures assises sur les deux premiers siéges, puis les deux trônes suivants, et les vestiges de trois des personnages qui y étaient placés; ce qui existe pourtant suffit pour faire comprendre la disposition générale : c'est une espèce d'assemblée, de suprême conseil où les assistants d'un moindre rang sont tournés du côté du groupe principal, de façon que les troisièmes et quatrièmes divinités regardent en face les deux premières, et que les quatre autres suivent le second groupe dans un ordre et une disposition semblables. Il résulte clairement, à ce que je crois, de cet arrangement, que l'élévation des personnages représentés doit diminuer à mesure qu'ils s'éloignent du premier groupe; on peut croire aussi que ces divers couples se trouvent entre eux dans un rapport de succession ou plutôt d'émanation. A ces huit personnages il faut joindre la figure ailée et voilée qui tient l'œnochoé, et dans laquelle la lettre initiale H, seule vestige du nom qui subsiste, doit faire reconnaître Ἠώς l'*Aurore.*

La plus grande difficulté que présente l'interprétation de cette partie de la cylix, est de déterminer quelles sont les huit divinités principales dont il ne reste plus que des fragments. Heureusement, vous m'avez rendu ce travail plus facile, en reconnaissant d'une manière indubitable le *coucou* qui surmonte le sceptre de la première divinité, en commençant par la gauche, et le pampre qui paraît à côté du premier trône vers la droite. En partant de cette donnée, il n'y aura donc pas de témérité à nommer le premier dieu *Jupiter,* le dernier *Bacchus,* de supposer pour compagne à l'un *Junon,*

à l'autre *Ariane* ou *Proserpine*, ce qui nous donne du premier coup les deux points extrêmes du système cosmique : le ciel et la terre, la forme la plus élevée du principe divin et sa dernière manifestation. Des deux figures affrontées au groupe de Jupiter et de Junon, la femme a pour attribut distinct un poisson ; de l'homme on ne reconnaît qu'un bout de barbe, et une partie du sceptre dont la main était armée. Le dauphin appartient à plusieurs divinités ; sur un joli vase du cabinet de M. le duc de Blacas (1), Thétis, poursuivie par Pélée, est représentée un de ces poissons à la main ; mais il serait téméraire de chercher Thétis au rang élevé où la divinité qui nous occupe est placée : la figure bizarre que Pausanias décrit sous le nom de *Cérès la Noire*, portait aussi un dauphin dans une de ses mains (2) : la déesse de la cylix de Vulcia n'a, il est vrai, comme Cérès la Noire, ni tête de cheval, ni colombe dans la main gauche ; le poisson qui lui appartient n'est certainement pas un dauphin ; il est difficile pourtant de reconnaître en elle une autre divinité que la Cérès aimée de Neptune et mère de *Despœna*, qu'on retrouve à chaque pas dans les traditions les plus anciennes de l'Arcadie. Un monument d'un grand intérêt, quoiqu'il n'en existe qu'une partie, l'autel carré de la villa Albani, publié par Winckelmann (3) et Zoëga (4), peut servir à confirmer ma conjecture ; dans ce monument, où les divinités olympiques semblent placées deux à deux, et forment comme une procession dont nous ne pouvons plus comprendre clairement ni l'ordre ni le motif, après les figures de Jupiter et de Junon, Neptune, armé du trident, est suivi d'une Cérès distinguée par les épis et les pavots qu'elle tient à la main, et par le modius dont sa tête est ornée. Ce qui est digne aussi d'attention, c'est que le dieu qui marche après Cérès est aussi Bacchus ; et comme le Mercure qu'on voit ensuite sur les gravures appartient à une res-

(1) Panofka, Musée Blacas, Pl. XI, *b*.

(2) Arcad. ch. XLII, 3. *Voyez* aussi l'Eurynome à queue de poisson du ch. XLI, 4.

(3) Monum. ined., Pl. VI.

(4) Bassiril. di Roma, Pl. CI.

tauration moderne, que d'ailleurs dans les groupes précédens les divinités mâles alternent avec les divinités femelles, qui peut nous empêcher de croire qu'après Bacchus devait se trouver Ariane?

Ainsi donc, sur huit figures assises, qui ornaient la cylix de Vulcia, en voici certainement cinq et probablement six qu'on retrouve sur l'autel de la villa Albani; car je ne crois pas qu'on puisse, sur le vase qui nous occupe, donner d'autre compagnon à *Cérès* que le *Neptune* du bas-relief et de la tradition arcadienne. Observons aussi que les trois groupes déjà décrits, et où figurent Jupiter, Neptune et Bacchus, se rapportent aussi clairement que possible, et dans un ordre parfaitement analogique aux trois éléments de *l'air,* de *l'eau,* et de *la terre.* Cette remarque pourra nous servir à deviner quelles divinités siégeaient entre Neptune et Bacchus. L'élément du *feu,* qui manque seul à notre Olympe cosmogonique, peut s'exprimer d'une manière, pour ainsi dire extérieure, par l'Apollon-Hélios et l'Aphrodite de l'Acropolis de Corinthe (5), et d'une façon, en quelque sorte intime, par le groupe de la religion attique, qui réunit *Héphœstus* et *Athéné.* Je préfère m'en tenir à cette dernière conjecture, plus élevée quant à l'ordre des traditions, que de m'attacher sérieusement à la première; car je craindrais de me livrer à la tentation que j'éprouve d'en faire l'application aux deux premières figures du bas-relief de la villa Albani, qui me semblent d'ailleurs avoir été expliquées à tort par *Diane Hégémoné* et par une autre déesse.

En alléguant un exemple tiré de l'autel de la villa Albani, j'évite de faire usage de l'autel des douze dieux du Musée royal (6); quoique les groupes de Neptune et de Cérès, de Minerve et de Vulcain, se retrouvent sur ce monument, l'idée qui a présidé à sa composition me paraît trop éloignée de celles qui expliquent la cylix de Vulcia, pour que j'insiste sur un tel rapprochement; mais je ne finirai pas l'examen de cette première partie de la cylix de Vulcia, sans vous faire remar-

(5) Paus. Corinth., ch. IV, 7.
(6) N° 378.

quer, Monsieur le duc, quels rapports frappants cet Olympe pélasgique présente avec les traditions les plus pures de la théogonie égyptienne. La chose est au point qu'en substituant aux noms de Jupiter, de Neptune, de Vulcain et de Bacchus, ceux d'Ammon, de Chnouphis, de Phthah et d'Osiris (rapprochement dont la critique la plus sévère ne peut contester la sincérité) (7), on se retrouverait dans un ordre d'idées absolument identique, et l'on ne pourrait expliquer les rapports qui lient ces différents dieux par d'autres motifs que ceux dont j'ai précédemment fait usage.

Les considérations auxquelles je me suis livré jusqu'à présent doivent, je crois, jeter quelque clarté sur la seconde moitié de la cylix de Vulcia. Nous avons vu tout à l'heure se dérouler l'assemblée des dieux de l'Olympe, dans un rapport cosmogonique et élémentaire; ici nous apercevons au centre de la composition, et sur un trône isolé, deux divinités qui ne représentent pas moins clairement les deux éléments, auxquels toutes les cosmogonies orientales font jouer le premier rôle dans la formation du monde. Amphitrite et Hestia, la déesse de l'eau et celle du feu, assises et embrassées, sont accompagnées des trois Heures qui indiquent la marche du ciel autour de la terre, et l'ordre des saisons. De l'autre côté, quatre divinités s'approchent du trône tellurique. Hermès apporte au monde la science, Diane l'harmonie, Hercule la puissance et Hébé la jeunesse : ces quatre figures se présentent comme messagers de l'Olympe, comme images des forces de la nature et comme symboles des premiers instituteurs de l'humanité. Ici se trouve une belle démonstration à l'appui de la conjecture de Visconti (8), qui ne pouvait consentir à ne voir qu'un simple ministre des sacrifices, dans le Mercure criophore des monuments : et en effet, comment envisager d'une manière si positive et si nue ce bélier que Mercure avait porté autour des murs de Tanagre (9), ce mysté-

(7) Je n'ai pas besoin d'expliquer qu'en prenant Neptune comme symbole de l'eau primordiale, l'assertion d'Hérodote, II, 50, qui rejette Neptune du nombre des divinités d'origine égyptienne ne saurait m'être opposée.

(8) Mus. Pio. Clement. Tom. IV, Pl. IV.

(9) Bœot., ch. XXII, 2.

rieux présent du dieu de la parole et de la science, dont la possession vivement disputée fit couler le sang des Pélopides (10), cet attribut dont il était défendu aux initiés de révéler le sens véritable (11). Hermès et le bélier d'Ammon, nous ramènent encore une fois en Égypte; c'est aussi sur ce terrain que je chercherai l'explication de cette Artémis, qui n'a de commun avec la sœur de l'Apollon dorien que la biche, espèce d'hiéroglyphe du nom beaucoup plus général d'Artémis (12). Dans le temple souterrain de Béni-Hassan, le Σπέος Ἀρτέμιδος des Grecs, *Pepacht* ou *Bubastis* considérée comme mère et nourrice de tous les êtres animés, comme une véritable déesse-nature, est mise en rapport avec Thoth, l'Hermès égyptien. A Thèbes, dans le temple de Thoth, le dieu, symbole vivant de la sagesse éternelle, a pour compagne une déesse appelée la *Conservatrice des germes* (13), qui n'est qu'une forme de la Bubastis de Béni-Hassan. Ces deux divinités par leurs attributs et leur caractère nous rappellent la Diane d'Éphèse, et nous retrouvons en Arcadie une Artémis *Hymnia*, dont le culte était le même que celui de la déesse d'Éphèse (14). Notre Artémis portant une lyre et accompagnée de l'Hermès, qui en Arcadie devance et remplace l'Apollon des autres parties de la Grèce, ne peut être autre que l'Artémis Hymnia.

Le culte de Thoth dans le temple de Dakké en Nubie, nous conduirait aussi à retrouver en Orient les traces du rapprochement d'Hermès et d'Hercule, si familier aux religions grecques; je pourrais insister sur la liaison intime qui existe entre le sujet représenté et la forme du vase, symbole cosmique, comme le *Dépas* dans lequel Hercule naviguait sur l'Océan, et qui rappelle la coupe mystérieuse d'Achéménès. Mais je crains que vous ne me reprochiez déjà trop de prédilection pour ces origines encore douteuses à beaucoup d'égards. Il est facile d'ailleurs de comprendre que la cylix de Vulcia n'a pas besoin

(10) Corinth., ch. XVIII, 2.
(11) Corinth., ch. III, 4. Messen, ch. XXXIII, 5.
(12) Κρόνῳ δὲ ἐγένοντο ἀπὸ Ἀστάρτης θυγατέρες ἑπτὰ Τιτάνιδες ἢ Ἀρτέμιδες.
Sanchoniat. apud Philon.
(13) *Voyez*, pour ces détails, les lettres de M. Champollion.
(14) Arcad., ch. XIII, 1.

de ce genre de démonstration, pour offrir un sens à la fois clair et élevé, et pour prendre un rang distingué parmi les monuments qui reportent aux plus profondes et aux plus antiques croyances de la Grèce. J'espère qu'au moins cette fois, la fantaisie individuelle ou l'ignorance du peintre ne seront pas prises pour base de l'interprétation d'un monument si soigné dans son exécution et si complet dans toutes ses parties. Agréez, etc.

Ch. Lenormant.

---

h. ACHILLE ET PATROCLE.

(*Pl. XXV des Monum. inédits de l'Institut.*)

Dans la dissertation qui précède, M. Lenormant vient d'expliquer, d'une manière claire et satisfaisante, les figures qui décorent l'extérieur de la belle cylix de Vulcia; je dois maintenant rendre compte de l'intérieur; et, si ce travail n'offre pas aux archéologues de suffisantes découvertes, je tâcherai de suppléer aux lumières qui nous manquent, par quelques réflexions sur l'art de peindre les vases tel qu'il florissait au temps où Sosias produisit ce remarquable ouvrage.

Au milieu de la coupe, on voit deux figures armées. L'une, imberbe, la tête couverte d'un beau casque, fléchit le genou pour envelopper d'un bandage le bras gauche d'un guerrier barbu qui, coiffé d'un pileus et l'épaulière de sa cuirasse détachée, est assis sur son bouclier. La tête du guerrier blessé convulsivement tournée en arrière, sa jambe droite contractée et la gauche fortement étendue, indiquent une vive douleur; il maintient, de la main droite, le bandage que le jeune héros agenouillé serre avec une précaution et une attention manifestes. Auprès du blessé, une flèche à la pointe tordue est jetée à terre et paraît avoir causé sa souffrance. On lit sur la tête du jeune homme : ΑΧΙΛΕΥΣ, et sur l'autre : ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ. Leurs armures sont de la même espèce, et formées de lames et d'écailles, ornées de grecques, et dessinées avec un soin minutieux qui se retrouve dans les moindres détails.

Sans la présence des inscriptions, on chercherait, pour sujet, tout autre héros qu'Achille et Patrocle ; mais les noms, très lisiblement tracés près d'eux, ne laissent aucun doute sur l'intention de l'artiste. Nous sommes encore forcés de reconnaître que les deux personnages se trouvent ici représentés avec tous les caractères que l'antiquité leur attribue.

La jeunesse et la beauté d'Achille (1), ses talents en chirurgie, ses soins affectueux pour son ami, l'âge plus avancé de Patrocle, ses grands yeux et sa barbe touffue (2) répondent aux descriptions tirées par les compilateurs grecs des plus anciens auteurs qui aient chanté la guerre de la Troade. Il est vrai qu'il m'a été impossible, malgré de laborieuses recherches, de trouver aucune allusion à une blessure du fils de Menœtius, guérie par celui de Pélée. On est donc contraint de se référer à des traditions de Rhapsodes dont les poëmes, familiers aux artistes anciens, ne nous ont pas été conservés. Peut-être quelque scholiaste obscur fait-il mention d'un passage qui expliquerait cette peinture. Je dois avouer mon impuissance à le découvrir jusqu'à présent.

Comme il est indubitable néanmoins que Sosias ait voulu faire allusion à ces héros, il est permis de supposer que le combat où Patrocle reçut cette blessure fut livré long-temps avant l'époque où il périt, c'est-à-dire dans les premières années de la guerre de Troie. Homère fait mention de plusieurs expéditions d'Achille, antérieures au moment où commence l'Iliade. Les plus récentes sont la prise de Lyrnesse, d'où il emmena Briséis captive, et celles de Cilla et de Chrysa, qui causèrent sa dispute avec Agamemnon. C'est probablement dans un de ces engagements qui suivirent le départ d'Aulide, que Patrocle fut blessé, selon la tradition suivie par l'artiste tyrrhénien. Nous devons observer encore une particularité. Patrocle a été frappé au bras gauche par la flèche ennemie : son bouclier a dû être traversé, puisqu'il le portait de ce côté ; la pointe du trait a été tordue par la résistance qu'il a éprouvée

(1) Philostrat. Heroic. XIX, 5, p. 733. J. Tzetzes. Posthomerica, v. 469 et seq. Darès Phryg. de excid. Troj., c. XI.

(2) J. Tzetzes. Posthomerica, v. 475. Darès Phryg. loc. sup.

dans sa course. Le bandage qu'Achille applique sur la blessure de son ami montre la dextérité du héros, et surtout celle des chirurgiens contemporains de l'artiste; il est tel qu'on les emploie encore aujourd'hui.

L'épaulière détachée de la cuirasse de Patrocle, et dont le cordon flotte en l'air, devait être, en dessous, d'une matière souple et flexible, telle que du cuir; les lames et les écailles qui couvrent à l'extérieur celle qui demeure encore attachée l'indiquent incontestablement. La barbe de Patrocle est d'un caractère purement asiatique : un assez grand intervalle en sépare la moustache, et c'est encore ainsi que les Indiens la portent de nos jours. Nous ne devons pas non plus négliger le pileus du même guerrier. Dans l'angoisse de sa blessure, il s'est débarrassé de son casque, et a conservé cette coiffure de dessous qui, dans beaucoup de circonstances, n'adhérait pas au casque et remplaçait le matelassé. Cela peut expliquer parfaitement comment beaucoup de pareilles armes antiques ne portent, autour, aucune trace de couture métallique, tandis qu'elles se retrouvent sur beaucoup d'autres, et notamment sur le beau casque, περικεφαλαία, du cabinet de M. de La Goy.

Si cette composition offre une nouveauté singulière, le travail de l'artiste est, à son tour, digne d'une attention spéciale. Les détails les plus petits sont traités avec une finesse qui, certes, nuit à l'effet général, mais qui dénote une grande perfection dans le moyen d'exécution. Ceux qui ont tenté d'imiter de pareilles peintures sur les vases peuvent seuls apprécier les difficultés d'un travail aussi délicat, ainsi que les obstacles qu'il devait offrir. Il fallait que les procédés fussent très parfaits pour arriver à ce point, et que l'étude matérielle fût poussée à son plus haut degré. Mais si nous reconnaissons, en même temps, que la naïveté excessive des poses, la pauvreté d'imagination et l'ignorance de l'anatomie accompagnent cette perfection de pinceau, nous serons conduits à conclure que l'art, embarrassé d'une manière ancienne, n'était pas encore prêt à sortir de ses entraves, ni à déposer sa roideur primitive pour prendre une route plus large et plus hardie.

La peinture et la sculpture suivent l'une après l'autre cette

marche constante. Le mécanisme parvient à son amélioration complète long-temps avant que l'art ne se développe : les mains savent tout avant que la tête ait rien osé. La renaissance des arts en Europe en offre de fréquents exemples ; et les Grecs, malgré leur étonnante aptitude, n'ont pu s'affranchir de cette loi générale. Partout, dans cette cylix, la minutie des détails l'emporte sur l'ensemble ; une maigreur extrême décèle la peine impuissante de l'étude, quoique la précision des ornements (comme il arrive toujours) soit à l'abri de tout reproche.

Si la composition du dehors a quelque chose de plus simple et de plus facile, c'est un mérite qui n'appartient pas tout entier à l'artiste, mais qui dépend plutôt de deux causes bien différentes. La première est la forme même du vase qui obligeait de raccourcir les figures et de les rendre moins grêles et moins soignées ; la seconde sera développée dans les observations suivantes auxquelles ont donné lieu les nombreuses découvertes faites depuis quelques années en Grèce, en Italie et en Sicile.

En ne considérant que les vases peints et qui ont reçu la cuisson nécessaire pour y appliquer un émail vitrifié, nous distinguerons facilement plusieurs classes toutes graduées selon cette marche progressive de l'art qui, par degrés, part du principe le plus simple pour atteindre la perfection, et enfin l'exagération de l'ornement.

Personne ne peut douter, je pense, que les premiers vases n'aient été simplement couverts d'une couche générale de cette couleur fusible qui réparait la porosité de la terre, augmentait sa solidité et la rendait applicable à tous les usages domestiques. Aussi, depuis l'époque la plus ancienne, chez les Étrusques comme à Tarente, trouve-t-on des poteries de tous les temps revêtues de cette simple peinture. Il est naturel que les inventions d'utilité commune soient permanentes, tandis que celles du luxe doivent varier continuellement.

Après ce premier pas, on fut amené, par l'emploi du tour, à tracer sur les vases des filets concentriques, tant au dedans qu'au dehors ; les intervalles de ces filets durent ensuite être

remplis de dessins variés et l'on commença dès-lors à entrevoir la décoration où les Grecs excellèrent par la suite.

C'est donc une seconde époque qu'il faut reconnaître dans cette série de vases couverts d'ornements simples pris dans le mécanisme même du tour à potier, ou dans les objets que la nature suggère à tous les hommes pour la décoration de leurs premiers ouvrages ; c'est-à-dire les fleurs, les animaux, les insectes. Aussi voyons-nous les lécythus, les kélebés, les ariballos très anciens, bigarrés de semblables images souvent disposés d'une façon maladroite et disgracieuse.

Ce n'était pas là des compositions, c'était l'application mal raisonnée d'un type naturel à peine compris, et que le temps seul pouvait bien développer. Ainsi l'énorme scarabée se déploie quelquefois près du cygne en miniature ; des lions d'une très petite proportion marchent sous une file parallèle de cerfs et de boucs gigantesques. Les rosaces, les fleurs se ressentent de ces premiers essais du goût ; leur pesanteur et leur défaut d'agencement choquent au premier coup d'œil. Je rangerais volontiers dans cette série les lécythus où l'on a peint des tritons et d'autres animaux fantastiques que l'art naissant peut bien engendrer, tandis qu'il ne trouvera qu'après de longues recherches, la naïve imitation de la nature et la fidèle expression des passions.

Un grand intervalle sépara nécessairement les deux premières époques de celle où les peintres songèrent à introduire sur les vases des compositions qui en relevaient la beauté et qui faisaient leur principal mérite. On comprend pourtant que depuis long-temps, les décorateurs, fiers de leur adresse, rivalisassent pour l'exercer, mais ce mérite fut effacé lorsque les figures apparurent complètes et groupées sur le flanc des coupes ou des cratères ; les palmettes, les grecques, les enroulements, ne furent plus que des accessoires que dominait l'importance du sujet.

Pour arriver à ce point, les artistes grecs durent nécessairement tâtonner long-temps et se défier de leurs propres forces. Ils imitèrent d'abord, en tout ou en partie, les ouvrages de leurs maîtres les plus fameux ; et cet usage, que la

timidité primitive établit, fut ensuite supprimé dans quelques lieux par l'habileté des céramographes, mais continué généralement par indolence et spéculation commerciale.

J'ai dit que les artistes qui peignaient sur la terre, imitèrent des modèles célèbres de leur temps. Il n'y a qu'à examiner les compositions placées sur beaucoup de vases, les unes coupées en deux, les autres absolument mutilées, pour se convaincre de cette vérité. Dans plusieurs, la disposition pittoresque se reconnaît : dans d'autres celles des bas-reliefs. Je citerai pour exemple, la dernière nuit de Troie, du Musée de Naples, où l'on distingue une suite de figures originairement développée sur un plan droit; le Crésus du cabinet de M. Durand, dont la composition est incomplète et le revers absolument étranger à la face principale; Apollon et Tityus sur le vase récemment publié; enfin, la procession religieuse et mystique représentée à l'extérieur de la cylix de Vulcia, sujet évidemment du domaine de la sculpture et qui nous retrace partout son origine.

Deux choses peuvent seules servir d'indices certains pour reconnaître l'originalité d'une peinture céramique. La première est la touche assurée du maître et même ses corrections; ces caractères sont réunis sur la belle Calpis du Musée de Naples, dite la Cassandre, et sur une infinité de vases d'un mérite fort inférieur. La seconde est la combinaison des figures entre elles et avec les ornements qui les encadrent, de telle sorte que l'on voit au premier aspect si un sujet a été arrangé pour un vase, ou tronqué et appliqué sur un espace insuffisant. De tels signes n'échapperaient pas à la sagacité de beaucoup d'artistes et seraient souvent négligés par de profonds érudits.

La plupart des vases de Vulcia et de l'Étrurie ont une physionomie de copie que l'on ne saurait se dissimuler. Quelques uns, et la belle Ariadne du cabinet Dorow est du nombre, portent une empreinte d'originalité puissante. Je placerais aussi dans cette catégorie l'intérieur de la coupe de Vulcia qui est le sujet de cette dissertation. En voici les motifs.

D'abord le style est différent de celui de l'extérieur quant aux ajustements et aux détails : ensuite les figures sont, en dépit de leurs défauts, parfaitement pensées pour occuper un cercle

tel que le fond de cette coupe, et elles le remplissent également, ordonnance aussi favorable pour cette destination qu'elle eût été disgracieuse et ridicule sur une muraille.

Plusieurs autres vases de Vulcia, spécialement beaucoup de ceux qui portent des noms d'artistes, sont exempts du caractère de copie. Archiclès, Xenoclès, Panthæus, Sosias, Épictète, nous ont laissé des ouvrages qui paraissent avoir été composés et exécutés par eux; d'autres, malgré leur signature, laissent voir, par la variation de leur style et la servilité de leur trait, qu'ils ont seulement reproduit des idées étrangères et qu'ils n'étaient pas animés de cette vigueur créatrice qui perce même dans l'œuvre de la médiocrité. De sorte que, si Sosias a exécuté en entier la cylix de Vulcia, l'intérieur paraîtrait lui appartenir, et l'extérieur être une imitation du genre de celles dont nous avons déjà parlé.

Les deux dernières divisions de la céramographie seraient donc les compositions imitées et les compositions originales, classe infiniment moins nombreuse et qui ne s'étendait guère qu'à environ un dixième des vases à figures découverts jusqu'ici.

L'on comprend facilement que les inventeurs aient été plus rares dans cet art que les copistes : ils sont encore dans une proportion à peu près semblable.

Le Bruttium, l'Apulie, furent inondés de copies défigurées de scènes comiques ou tragiques et d'autres sujets visiblement tirés de peintures fort étendues. Je ne rappellerai que l'Hercule chez Busiris, du Musée de Naples, la Créuse du grand vase de Canosa, les Amazones du cabinet de Saint-Angelo, et le Procuste comique ainsi que le Jupiter chez Alcmène du cabinet Pourtalès. Ces exemples sont assez remarquables pour que je m'y arrête, d'ailleurs j'en réunirai un plus grand nombre dans un traité, dont cette dissertation n'offre que les éléments, et où j'embrasserai l'histoire de la peinture céramique des Grecs, depuis son origine jusqu'à sa décadence, en y comprenant les vases à figures noires, ceux à fonds blancs et les polychrômes demi barbares.

LE DUC DE LUYNES.

i. LES PALIQUES SICILIENS. (*)

(*Tavola d'aggiunta*, 1830. J.)

Θεοὶ Παλῖκοι.

Trois mots de Virgile (1) donnent matière à Macrobe (2) de traiter d'une manière détaillée des dieux jumeaux siciliens, qui portent le nom de *Revenants*. Il remarque qu'il n'a trouvé dans aucun écrivain romain, et surtout dans aucun commentateur de ce poète, quelque chose qui les concerne, et qu'il a puisé ces détails dans le fond de la littérature grecque. Les écrits d'où il a tiré ces notions, et dont il cite textuellement quelques passages, sont : *Aetna* ou les *Aetnaennes*, tragédie d'Eschyle; le septième livre des *Histoires de Sicile*, de Callias; Polémon, *sur les fleuves admirés en Sicile*; et le troisième livre de l'*Histoire de Xenagoras*. Heyne cite d'autres écrivains anciens et modernes, et avoue qu'avec toutes ces données, cette religion, de la plus haute antiquité, reste plongée dans les ténèbres. Selon toutes les probabilités, le voile qui nous la cachait n'aurait pas été déchiré, si on n'eût pas eu connaissance de la peinture d'un vase (*Voyez* le dessin), moyennant laquelle il est possible de l'éclaircir suffisamment, et de développer avec la plus grande précision la signification véritable et originelle des Paliques.

La légende était ainsi conçue : La nymphe Thalie, fille d'Héphæstos, devint grosse de Jupiter sur le fleuve Symæthus; craignant la colère d'Héra, elle pria la terre de l'engloutir. Sa prière fut exaucée. Mais lorsque le terme de l'accouchement des enfants qu'elle portait dans son sein fut arrivé, la terre s'entr'ouvrit, et il en sortit deux enfants qui furent appelés Paliques, *parce qu'ils revinrent*, étant revenus de la terre où ils avaient été auparavant engloutis.

(*) Traduit de l'allemand.
(1) AEneid. IX, 585.
(2) Saturn. V, 19.

Πάλιν γὰρ ἵκους' ἐκ σκότους τόδ' ἐς φάος,

Comme dit Eschyle.

Le dessin de notre vase représente cette naissance. La mère, engloutie dans la terre, n'est visible que de la tête, de même que Cæneus le lapithe, que la terre reçut dans son sein pour le garantir des blocs de rocher que les centaures lançaient contre lui, n'est plus visible que de la partie supérieure du corps (3). Les deux garçons sont munis, comme les fils d'Héphæstus, de grands marteaux de forgeron; et leur enfantement, qui est déjà terminé jusqu'au pied gauche du second, a lieu par les mains. Pourquoi? parce qu'ils sont manœuvriers, χειρογάστορες, ou ἐγχειρογάστορες (4), nom que l'on donna aussi aux cyclopes lyciens (5). De même que la sage et céleste Pallas sortit, armée de pied en cap, de la tête de Jupiter, du séjour de la céleste et de la plus haute sagesse; de même les manœuvriers, les marteaux à la main, sortent des mains de la fille d'Héphæstus. Et que diront maintenant ceux qui ne crurent pas que l'antiquité grecque admettait que Dionysos est né de la cuisse, du μηρός, de Jupiter, pour indiquer la chaleur, μαῖρα, dont il est l'enfant? (6) Quelque extraordinaire que soit le fait, l'art même s'est prêté à l'exprimer. Brama aussi met au monde des bramines qui sont chargés des prières et des écritures, en les faisant sortir de sa bouche; il fait sortir de ses bras la caste qui porte l'épée, de sa large cuisse les marchands ou les riches, et de son pied la dernière classe des hommes. (7)

(3) Sur le temple de Thésée. Stuart, T. III, ch. 1, Pl. XXII. Aussi sur un vase.

(4) Les autres formes sont : γαστρόχειρ, ἐγγαστρόχειρ; Schæfer ad Schol. Apollon. Rhod. I, 989. Hesych. Etym. M. Suid. Eudoc. v. Γαστερόχειρες. Ἐγχειρογάστορες. Χειρογάστορες.

(5) Strabon, VIII, p. 373, γαστερόχειρες. Eustath. Il. II, 559, p. 286, 21. Odyss. IX, 183, p. 1622, 53, ἐγχειρογάστορες. Les trois cyclopes d'Hésiode sont appelés, par les théologiens orphiques, πρῶτοι Τεκτονόχειρες. Hécatée se servit (en plaisantant), d'après Poll. I, 50, cf. VII, 6, de χειρογάστωρ, pour le manœuvrier ordinaire; de même que Hérodote et Sophocle se servirent de χειρῶναξ; de même Athén. I, p. 4, D. τὸν βίον φησὶν εὐσταθεῖς οὐκ ἐγχειρογάστορες.

(6) Supplém. au Traité sur la Trilogie d'Eschyle, par F. G. Welcker, p. 190.

(7) Lois de Menu, I, 31. Mr. Lassen, de Pentapol. Ind. p. 60, observe,

Un développement rapide fait tomber devant nos yeux le voile qui couvre cette éphémère, et nous sommes surpris d'apercevoir tout à la fois et la naissance et l'accroissement. Mais toute comparaison avec des rapports naturels disparaît, lorsqu'il s'agit de figurer une naissance de dieux, qui ne suit d'autre loi que celle de la pensée, ou qui ne la fonde que sur un jeu de mots.

La seule chose qui indique le moment ou un commencement d'existence, est le pied de l'un des Paliques, qui n'est pas encore délivré. Cependant ses bras sont déjà capables de porter le marteau ; mais il n'est pas bien clair s'il le laisse encore reposer sur la tête de la mère pour le soulever d'abord et poser ensuite ce lourd fardeau sur ses épaules, comme l'a fait l'autre, afin de s'en aller ; ou s'il faut entendre même qu'il frappait avec le marteau sur la tête de la mère gigantesque. Dans ce cas, l'autre frère soulèverait son marteau, tandis que le nouveau-né aurait laissé tomber dans le moment même doucement le sien. La tête ne paraît pas être touchée accidentellement par le marteau ; et pour nier précisément qu'elle ne puisse servir d'enclume aux Paliques et être insensible au poids des marteaux, il faudrait connaître plus complétement la signification ou l'essence de la Thalie. Dans tous les cas, l'usage des marteaux, au moment et après la naissance, a une analogie immédiate avec l'activité momentanée d'autres dieux nouveau-nés. Pallas, que Stésichore, le premier, à ce qu'on dit, fait sortir armée de la tête de Jupiter, brandit la lance en s'élançant avec impétuosité, selon l'hymne homérique (XXVIII, 9), et selon Pindare (Ol. VII, 69), et comme elle est représentée sur une patère étrusque, elle pousse le cri de guerre avec une telle force qu'elle fait trembler le ciel et la terre. Hermès s'échappe des langes et exerce son art en maître ; Apollon et Artémis, portés sur les bras de Latone, s'élancent sur le serpent Python, comme les représente le beau vase publié par Tischbein. Si maintenant les Paliques, puisque leur essence, et, comme nous

au sujet d'un passage du Baharata sur trois peuples, qui sont appelés barbares : *Origo ex utere vaccæ ad fabulam spectat, quam more sua excogitaverant Indi, ut vocis rationem redderent etymologicam.*

le verrons, leur nom même se fondent sur des marteaux, ne peuvent s'empêcher de commencer leur existence par frapper avec leurs marteaux sur la tête de leur mère, cela n'est pas plus contraire à la symbolique que le trait naïf et audacieux du petit Hermès, qui trompe sa mère et vole Apollon, n'offensa leur simplicité. Le caractère baroque de toute la peinture paraît même recommander cette explication de préférence à l'autre. La tenue et la position des Paliques sont imitées d'après la nature de ces ouvriers; et la grande pesanteur des marteaux est surtout bien exprimée.

Il paraît que Macrobe n'a pas trouvé cette naissance miraculeuse mentionnée dans ses historiens, et qu'il n'a extrait que de l'un d'eux ces vers d'Eschyle qui, dans ce poëme, n'avait aucun motif (8) de déconsidérer les antiquités sacrées, ou qu'il les a passés volontairement (9) sous silence. Nicophon, poète de la vieille comédie attique, avait écrit une pièce intitulée *χειρογαστόρων γέννα*, naissance de ceux qui se nourrissent du travail de leurs mains, que quelques uns ne citent que sous le nom de *χειρογάστορες* (10). Ces Chirogastores ne peuvent être que les nôtres; car on ne connaît pas la moindre chose d'un culte des cyclopes lyciens, et par conséquent aussi rien de l'histoire de leur naissance. Sophocle, dans sa tragédie des Camiciens, et Aristophane dans le Cocalos, ont parlé d'une autre tradition sicilienne. Nicochares et Alexis mirent la Galathée sur la scène comique. Nicophon, quoi qu'il ait pu avancer

(8) Le fragment, selon la version exacte *θησονται*, montre que la naissance est représentée, dans le drame, comme ayant lieu réellement, ou qu'elle y est décrite d'une manière prophétique :

A. Τί δῆθεν αὐτοῖς ὄνομα θήσονται βροτοί;
B. Σεμνοὺς Παλίκους Ζεὺς ἐφίεται καλεῖν,
ἦ καὶ Παλίκων εὐλόγως μένει φάτις·
Πάλιν γὰρ ἵκουσ' ἐκ σκότους τόδ' ἐς φάος.

(9) Ses paroles sont : *Sed ubi venit tempus maturitatis infantum, quos alvo illa gestaverat, reclusa terra est, et duo infantes, de alvo Thaliæ progressi, emerserunt.* Servius raconte : *Ætnam nympham Juppiter cum vitiasset et fecisset gravidam, timens Junonem, secundum alios, ipsam puellam, Terræ commendavit, et illic enixa est, secundum alios, partum ejus. Postea cum de Terra erupissent duo pueri, Palici dicti sunt, quasi iterum venientes*, etc.

(10) Schol. Aristoph. Av. 1550. A. Meineke, quæstionum Scenic. spec. sec., p. 60.

sous une telle forme, n'aurait pas manqué de tourner en ridicule la naissance des Paliques. Le même poète avait fait une comédie intitulée : *Naissance d'Aphrodite*; de même que d'autres comiques, tels que Hermippos, Polyzelos, Philiscos, qui ont fait plusieurs comédies sur les naissances des dieux, comme Ἀθηνᾶς γοναί, Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γοναί, Ἑρμοῦ καὶ Ἀφροδίτης γοναί, Πανὸς γοναί, Διονύσου, Μουσῶν, Ἄρεως γοναί. Suidas cite les Ζηνὸς γοναί parmi les tragédies de Timésitheos, ce qui est certainement une erreur. Cette pièce, ainsi que son *Castor et Pollux*, était probablement une comédie; car, quelques poètes ont fait en même temps des comédies et des tragédies.

Si l'explication d'un monument se restreignait à l'apparence extérieure, ma tâche serait remplie, car personne ne croira qu'il puisse être question ailleurs de la tradition d'une mère qui fut cachée dans l'intérieur de la terre et qui donna le jour à des jumeaux; ou doutera, parce que nous n'avons pas connu jusqu'à présent les Paliques comme des forgerons, que les Chirogastores que nous voyons devant nous, ne soient les véritables Paliques, puisque la comédie les représente sous ce nom, que le dessin les représente comme tels, et que leur descendance d'Héphæstus les rend propres à l'état de forgerons. C'est précisément cette circonstance qui donne la solution de l'origine et de l'ensemble du culte des Paliques; il ne sera donc pas déplacé d'ajouter encore quelques éclaircissements sur ces dieux.

La tradition qui montre la mère des Paliques reçue par la terre, et qui les fait sortir immédiatement du sein de celle-ci, sert tout simplement à exprimer des autochthones (11). Un écrivain grec explique également les enfants nés de la terre (Γηγηνέες) dans Cyzique, et probablement d'après la tradition actuelle, comme étant des Chirogastores (ἐγγαστρόχειρες) (12). Les Telchines, dans l'île de Rhodes, furent regardés dans le même sens comme des enfants de la mer.

La noblesse de ce métier ainsi que sa déification, ou le gouvernement des dieux comme Chirogastores, indique des habi-

(11) Polemon ap. Macrob. : Οἱ δὲ παλίκοι προσαγορευόμενοι παρὰ τοῖς ἐγχωρίοις, αὐτόχθονες θεοί.

(12) Deïochos ap. Sch. Apollon. Rhod. I, 989.

tants qui à une certaine époque n'avaient aucune connaissance d'une classe de guerriers et de chevaliers, qui abandonnèrent l'agriculture lorsque cet art était pratiqué, et l'éducation des troupeaux à une classe inférieure, ou qui, réunis autour de leurs sanctuaires, se maintenaient indépendants entre eux et séparés des autres classes. On trouve les fondements de cette assertion dans le culte des Dactyles, des Cabires de Lemnos et des Telchines, de même que dans quelques apparitions qui eurent lieu dans l'Attique, l'Étolie, etc., que j'ai cherché à éclaircir dans mon traité sur les trilogies d'Eschyle. Il est remarquable, en effet, que le métier de forgeron, que nous voyons être sanctifié dès la plus haute antiquité, par les Paliques au pied de l'Etna, comme par les Cabires près du Mosychlos dans l'île de Lemnos; que cette occupation héphæstienne avait lieu de préférence dans la proximité des volcans, ou qu'elle paraît avoir élevé dans un tel voisinage ses dieux tutélaires à un degré de vénération beaucoup plus générale que celle qu'ils auraient acquise sans ces grandes forges de la nature.

Les trois Dactyles idéens même sont représentés comme Chirogastores à cause de leur nom de Dactyles, et de leurs trois noms particuliers qui signifient forge, marteau, et enclume. Quelqu'un avait peut-être ironiquement appelé *tenailles* (καρκίνους) les Cabires lemniens, qui, sur la peinture, portent un marteau. Les deux dieux Mariandyniens-milésiens, que nous connaissons sous le nom de Titias et Cyllenos, sont des divinités semblables. Le dernier paraît signifier boiteux, de même que Cyllopus, Cyllopodion, qui est un surnom d'Héphæstus, signifie *boiteux;* mais l'un et l'autre a été pris dans le principe pour *marteau*.

A proprement parler, le nom des Paliques n'exprime rien autre chose que *marteau*, qui *frappe du marteau*. L'adverbe πάλι, πάλιν exprime, dans beaucoup de compositions, la répétition continuée, l'action d'aller en avant et en arrière, çà et là, d'aller et venir, comme dans παλιμπετής, παλιμπλανής, παλίμπρατος, παλίμβολος, παλιπροδότης, παλίσκιος, παλιντριβής, παλίῤῥοος; et πάλιν ἵκειν signifie par conséquent très bien le coup de marteau. Comme les forgerons frappent fréquemment et deux à

deux avec les marteaux, et que les Paliques représentent un tel couple, on conçoit qu'on appelle παλίκοι les marteaux, en les considérant comme une paire qui va et vient mutuellement l'un après l'autre; de même que παλιγγέλως exprime un rire réciproque.

Qu'on ne craigne pas que cette explication puisse être arbitraire selon l'esprit de la naïve simplicité de l'antiquité, et que le rapport qu'Eschyle donne de πάλιν ἵκειν à l'action de sortir de la terre, ne puisse être le véritable. Car les noms des dieux sont plus anciens que les légendes que l'on a faites sur leur naissance; et rien n'est plus ordinaire que de voir le peuple et les poètes en chercher le fondement et la raison dans quelque passage de l'histoire, auquel on peut par hasard adapter le mot ou le nom. Le retour des Paliques de la terre dépend évidemment d'une invention qui est accidentelle, et qui n'a rien de commun avec leur essence (13); πάλιν ἵκειν pris dans sa signification précise, ne se rapporte qu'à la mère et non pas à eux. Cette explication touche si peu à l'idée ou à une propriété principale des Paliques, que nous ne sommes pas étonné de les trouver échangées contre d'autres conjectures aussi erronées, savoir : qu'ils sont morts et qu'ils sont redevenus hommes (14), ce qui probablement est une pure fiction; ou peut-être aussi parce qu'ils font revenir la fertilité, comme l'avance une légende dont je ferai mention plus bas. (15)

Le temple et l'enceinte des Paliques étaient, selon Diodore (XI, 89), distingués des autres par leur antiquité et leur sainteté; situés dans une plaine charmante, et pourvus de portiques et d'autres sortes de demeures, il y avait depuis quelque temps

(13) Il paraît cependant que ce retour, imaginé par le poète, joint à la circonstance que les Paliques sont frères jumeaux, a porté Varron (ap. Servium) à cette explication absurde, que les Paliques étaient des dieux protecteurs des vaisseaux (*nautici dii*). Il les a confondus avec les Dioscures. C'est ce qui a déjà été observé par Cluv. Sicil., p. 343.

(14) Ainsi, chez Steph. Byz. Σιληνὸς ἐν δευτέρᾳ, probablement Σικελικῶν, dont il est question dans Athénée; de même dans le deuxième et quatrième livre de son Traité, περὶ Συρακούσας, cités par Suidas et Phot. Lex.

(15) Macrobe : *Cum Siciliam sterilis annus arefecisset, divino Palicorum responso admoniti Siculi, heroi cuidam certum sacrificium celebraverunt, et* REVERTIT UBERTAS.

un asyle bien ordonné pour les esclaves, qui y obtenaient le pardon de leurs maîtres irrités. Ducetios donna le nom de Palique (16) à la nouvelle ville qu'il bâtit pendant la 81ᵉ olympiade à côté de ce temple, du nom des dieux qui y étaient révérés; et il y transporta les habitants de Ménée, sa ville natale, qui était située dans le voisinage. On ne sait pas s'il s'est conservé quelque chose du rapport qu'il y a entre les Paliques et les forges, outre les anciennes peintures et les légendes. Mais nous connaissons bien les circonstances au moyen desquelles un culte très restreint et pratiqué, dans l'origine, par une seule classe d'hommes, a pris de l'extension, et a acquis et conservé du crédit auprès de tous, sans aucune distinction de classe.

Ce qui y contribua le plus puissamment, ce fut le serment saint et terrible que l'on jurait par les Paliques, et qui était le plus grand en Sicile. Il y avait au milieu du temenos (temple même) (18), deux cratères (17), très petits, mais profonds et remplis d'eau sulfureuse qui bouillait fortement. Quiconque

(16) Diod. c. 88, cf. Wessel. D'Orville, Sicul., p. 167, décrit le site tel qu'il l'a vu (Comp. Cluver. Sicil. II, 9, p. 346). Ducetios avait fondé, peu d'années auparavant, une ville Menaenos, Diod. c. 78; de là *Menenii* et *Menanini*, dans Cicéron et Pline. Le fleuve Amenas, dont parle Pindare, qui fut appelé plus tard *Amenanos*, et qui prend sa source dans l'Etna, a le même nom que Menée. Il est question de ce lieu saint, ἐν παλίκοις, dans Antig. Car. 133 (où il raconte, d'après Hippys de Rhegium, que, dans la 36ᵉ olympiade, un édifice y avait été construit, qui produisait l'effet de la *grotta del cane*); et dans Aristot. Ausc. Mir. 58, et Steph. B. Μηναὶ-ἐγγὺς παλίκων.

(17) Κρατῆρες-τῷ μεγέθει μὲν οὐ κατὰ πᾶν μεγάλοι. Diod. *Lacus breves, sed immensum profundi, aquarum scaturigine semper ebullientes, quos incolæ crateras vocant.* Macrob.

(18) C'est ce que Diodore avance précisément, ainsi que Strabon, VI, p. 275, lorsqu'il dit : Οἱ Παλίκοι δὲ κρατῆρας ἔχουσιν ἀναβάλλοντας ὕδωρ εἰς θολοειδὲς ἀναφύσημα καὶ πάλιν εἰς τὸν αὐτὸν δεχομένους μυχόν; et Steph. Byz. v. παλίκη, et Aristot. Ausc. Mir. 58. De là *olentia sulphure stagna Palicorum*, dans Ovide, Métamorph. V, 406, ou *Palici*, Ep. ex Pont. II, 10, 25, quoiqu'il n'emploie ici le singulier que par négligence; de même que Virgile et Silius, XIV, 219; κρήνη et λίμνη sont aussi employés au singulier, soit parce que la nature a fait survenir des changements, soit par inexactitude, d'Orvill. Sic., p. 167 s. Μεναῒς κρήνη, parce que Menée était dans le voisinage, ou parce que les Ménéens furent transportés à Palique. *Menaïs Leontinorum*, dans Vibius Catal. fontium. Of. Plin. XXXI, 11, est le même cratère.

fut invité de se rendre auprès d'eux, soit pour vol, soit pour toute autre cause, subissait le jugement de Dieu. Ce que l'on affirmait par serment était écrit sur une tablette, que l'on jetait dans l'eau sulfureuse qui jaillissait à six coudées de hauteur. Si elle surnageait, l'épreuve justifiait l'accusé; si elle était engloutie, le serment était regardé comme faux, et celui qui l'avait prêté était jeté dans le cratère. Avant la cérémonie, il était obligé de fournir des cautions, qui étaient chargées du soin de purifier le sanctuaire profané (19). Ou bien l'accusateur lisait le contenu de la tablette, et l'accusé, couronné de guirlandes, revêtu d'une tunique sans ceinture, et agitant une branche avec la main, le répétait mot pour mot, en touchant le bord du cratère. S'il disait la vérité, il s'en allait sain et sauf; dans le cas contraire, il périssait sur-le-champ, était englouti dans le cratère, perdait la vue quelquefois même avant de quitter l'enceinte du temple. Telle était la croyance, et on citait des exemples à l'appui (20). Les deux cratères étaient appelés Δείλλοι, *Delli*, les méchants (21), et frères des Paliques; et c'est d'eux que paraît provenir le nom de Thalia, leur mère commune. Car la branche, θαλλός, que celui qui prêtait serment tenait à la main, et que l'on peut regarder comme le symbole du serment, avait été coupée sans doute dans le bois sacré, que Calpurnius (VI, 78), comme l'admettent Wernsdorf et Beck, appelle *silva Thalia*. Au reste, Thalie est, selon Eschyle (22), une fille d'Héphæstus, et cette relation est si essentielle, que quelques autres regardèrent Héphæstus, au lieu de Jupiter, comme le père des Paliques, et puis Ætna, une océanide, comme leur mère (23). On voit

(19) Aristot. Mir. Ausc. 58, et Polémon dans Macrobe, que je cite comme autorité.

(20) Polémon, Diod. l. c. Plin. l. c.

(21) C'est-à-dire, δειλοί, avec le redoublement éolien, comme dans Μαλλόεις, pour μηλόεις; Φιλάμμων, pour Φιλήμων, et d'autres. Macrobe explique ce nom par *implacabiles*, qu'il oppose à *placabilis*, épithète des Paliques. Dans ces mots de Polémon, ὑπάρχουσιν δὲ τούτων ἀδελφοὶ Κρατῆρες χαμαίζηλοι, il faut reconnaître ou une expression usitée, ou bien celle d'un poète, peut-être d'Eschyle.

(22) Steph. v. Παλίκη.

(23) Silenos, *ibid.* Serv. l. c. Alcimos ap. Schol. Theocr. I, 65, appelle

dans Virgile que dans le lieu même elle fut appelée simplement *mère*. C'est de cette relation des Paliques avec les cratères que s'explique l'épithète σεμνοί, qu'Eschyle donne à ceux-là, et même celui de *placabiles* que leur donne Virgile; car c'est par opposition à l'épithète *méchants* que cette idée que l'on a des Paliques s'est consolidée. (24)

De même que les Paliques dominaient la conscience des hommes par le bouillonnement de l'eau sulfureuse du volcan, de même ils acquirent les bénédictions et les offrandes par la fertilité d'une vallée entourée des collines du volcan, et avant cela même, comme on croit, par la fertilité d'un cratère, dans lequel se trouvait leur sanctuaire. C'est pour cela que leur autel est appelé *gras* par Virgile. L'origine de l'usage de leur faire des présents, pour obtenir des moissons abondantes, est déduite, comme à l'ordinaire, par la légende, d'une époque où le sol ne rapportait rien, et à laquelle l'oracle des Paliques conseilla de faire des offrandes au dieu de l'abondance: c'est ainsi que la fertilité revient, et on comble leur autel de présents. Les paroles de Xénagoras et de Macrobe, à ce sujet, ne contiennent pas le nom du dieu; il n'y est question que d'un *certain héros*. Il faut sans doute entendre par-là *Adranos*, que l'on voit sur le revers d'une monnaie avec les têtes des Paliques, portant un épi à la main (25), et qui, formé de ἁδρός, *plein, gros, gras, riche, mûr,* signifie l'abondance elle-même. C'est de là que Adreus (26) et Adraste, dieux de

AEtna, fille du ciel et de la terre. D'Orville Sicul., p. 235 et 246, rapporte les noms de Thalia et d'Ætna à ce que ce mont verdit et brûle, θάλλει καὶ αἴθεται.

(24) Ce que dit Servius: *Hi primo humanis hostiis placabantur, postea quibusdam sacris mitigati sunt, et eorum immutata sacrificia*: inde ergo PLACABILIS ARA, n'est qu'une hypothèse usitée pour l'expliquer.

(25) Burmann, dans l'Appendice de d'Orville, Sicul., p. 473. Adranos, sur une monnaie des Mamertins, *ibid.*, p. 307. Mionnet, t. I, p. 259. Supplém. t. I, p. 359. Un chien auprès de lui. Les monnaies de Messine ne portent pas encore Adranos. Les têtes des deux Paliques sur une monnaie, Burmann, p. 472. Deux flambeaux les désignent sur une monnaie de Menæ; Mionnet, t. I, p. 252. Supplém. t. I, p. 399. Cf. Eckh. Vol. I, p. 219.

(26) Ἀδεὺς δαίμων τὶς περὶ τὴν Δήμητραν ἀπὸ τῆς τῶν καρπῶν ἁδρύνσεως. Etymol. M. p. 18, 36. J'ai donné déjà précédemment cette signification à Adraste, sans penser aux deux autres.

puissance égale, tirent leurs dénominations. On rencontre trop fréquemment les expressions *dieu* et *héros* employées l'une pour l'autre. Diodore, dans un autre passage que celui ci-dessus, donne aussi le nom de *héros* aux Paliques. C'est en l'honneur de cet Adranos qu'on donna son nom à un fleuve qui prend sa source dans l'Etna, ainsi qu'une petite ville que Dionysios bâtit au pied de l'Etna, où il fit construire un temple magnifique à Adranos (27). Plutarque (l. c.) le nomme un dieu, qui était révéré en particulier dans toute la Sicile; et Élien (H. A. XI, 20) raconte sa bonté envers ses adorateurs, qui, lorsqu'ils s'étaient enivrés aux repas que l'on faisait avec les sacrifices et dans les bocages, étaient conduits chez eux par les chiens du temple, qui en contenait un mille (28). On a fait de cet Adranos le dieu des Paliques, d'après une nouvelle généalogie (29), suivant laquelle ils figurent comme les enfants de l'abondance ou de la fertilité. (30)

L'oracle des Paliques, dont on fait mention dans la légende citée précédemment, était un troisième appui de leur puissance divine. Selon Heyne, il s'en est conservé des traces dans la contrée même, puisqu'une diseuse de bonne aven-

(27) Diod. XIV, 37. Plutar. Timol. c. 12.

(28) Ceux-ci devaient être encore mieux dressés que ceux de l'hospice du mont Saint-Bernard, qui recherchent ceux qui ont éprouvé des accidents dans la neige.

(29) Hesych. Παλίκοι. Ἀδράνῳ δύο γεννῶνται υἱοὶ παλίκοι. Les mots suivants paraissent renfermer une tradition de Syracuse, qui y transporta les Paliques.

(30) Je regarde comme un savant raffinement mythologique ce qui se présente dans les *Homélies Clémentines*, V, 13, Ἑρσαίου Νύμφῃ (συνῆλθε ὁ Ζεὺς) γενόμενος γύψ, ἐξ ἧς οἱ ἐν Σικελίᾳ παλίκοι (comme Walckenaer Callim. Eleg. fragm., p. 175, rétablit la fausse leçon de σοφοί πάλαι, tandis qu'il change à tort Ἑρσαίου en Αἰτναίᾳ). Ἕρσαιος, le père de la Thalia, est inventé par rapport à l'action de bourgeonner, et Jupiter se change en un γύψ, κύψ; de même qu'on disait γύπη et κύπη, et qu'on échangeait les deux consonnes (κωλακρέται pour κωλαγρέται, etc.), par rapport aux chirogastores, comme κυφοῖς. Si on a employé d'une manière injurieuse γραμματοκύφων, on a pu désigner aussi des forgerons par le dos courbé par le travail. C'est ainsi que le grammairien imite les traditions que Jupiter s'est changé en colombe, en cygne, en lion, en fourmi, en étoile, etc., uniquement pour éclaircir la nature, ou le nom de ceux qui furent engendrés. Servius traduit γύψ par *aquila*, et des modernes traduisent par *vultur*, et le sens disparaît.

ture y a établi son séjour. Héphæstus prophétisait aussi en Sicile. (31)

La manière dont les Paliques sont devenus des divinités agraires peut éveiller peut-être l'attention de ceux qui ne voudraient pas se résoudre à ramener le culte des Cabires de Lemnos à sa véritable origine, parce qu'ils les voient çà et là mis en rapport avec Déméter.

SUPPLÉMENT.

(*Tavola d'aggiunta*, 1830. K.)

Lorsque j'ai traité la question précédente, je n'avais pas présent à l'esprit le dessin d'un vase de la collection de *Passeri, Tav.* 204; plus tard, un ami a fixé mon attention sur ce monument : je n'y changerais rien, quand même il serait encore entre mes mains; puisque le second monument confirme le fond de mon explication, et contribue à jeter des lumières sur ce qui y est demeuré obscur ou douteux. Il y a aussi toujours quelque intérêt de suivre, ne serait-ce qu'indirectement, la route que l'explication a prise à l'égard de certains objets.

Le dessinateur du vase de *Passeri,* ainsi que le narrateur dans Macrobe, regardant la naissance par les mains comme un symbole trop merveilleux, paraissent n'avoir pas voulu l'admettre. La figure de la mère, qui n'est pas encore entièrement sortie de la terre, représente cependant le moment de la naissance. L'arbre qui se trouve à côté de la figure l'a fait prendre pour *Thalie,* fille d'Héphæstos, qui, d'après Eschyle, engendra, avec Jupiter, les Paliques : car on connaît l'usage, plusieurs exemples même le démontrent (1), de faire de la même manière, par des objets extérieurs, allusion à des noms;

(31) Jo. Lyd. de Mens., p. 105, *τέταρτος* Ἥφαιστος ὁ Μαντοῦς, ὁ Σικελιώτης. La conjecture ὁ *μαντῷος*, mise dans le texte dans l'édition de Rœther, p. 246, est inexacte. Ce que Creuzer, Cicero, *N. D.* III, 22, p. 602, met à la place de la variante altérée : *Quartus Menano Palico natus*, nous donne un nouveau Palique, dont il ne soutiendra probablement plus l'existence.

(1) *Voyez* ma Sylloge Epigramm. Græcor., p. 135 et suivantes.

et à peu près le même nom, *Thallusa,* était désigné sur une pierre tumulaire par une branche (θαλλὸς) (2). Cette Thalie est probablement la même qu'Ætna, que d'autres assignent pour mère aux Paliques, et désigne par conséquent ce volcan même, couronné d'arbres verdoyants; ce qui s'accorde avec l'explication étymologique de d'Orville, mentionnée ci-dessus, note 23. C'est avec cela que s'accorde aussi la forme gigantesque de la mère, sur la tête de laquelle les Paliques frappent, avec leurs marteaux, sur le premier monument; et sur l'autre monument, ils paraissent aussi frapper sur elle. Mais, après cela, leurs coups de marteau pourraient fort bien désigner les éruptions volcaniques; et les coups de marteau qu'ils frappent au moment de la naissance sont alors réellement caractéristiques. Il est clair qu'à l'instar d'Héphæstos même, ils se rapportent non seulement aux ateliers de l'Etna, mais aussi à ceux des forgerons; et ce dernier rapport surtout en fait des Chirogastores. Le vieillard barbu, qui accourt de l'autre côté avec timidité comme pour les protéger, n'a aucun des attributs de Vulcain, et peut être, en conséquence, pris plutôt pour Jupiter.

Quant à la peinture du revers, elle montre la liaison de la forge avec l'occupation vulcanique des Paliques, qui est représentée sur le devant du même vase : il est difficile cependant, jusqu'à présent, d'en expliquer les détails avec précision. On reconnaît Vulcain au pétase, à l'instrument qu'il tient, que ce soit une fourche ou des tenailles, et à la tunique dont il est revêtu. On ne connaît pas l'outil sur lequel il pose le pied, ainsi que l'action ou la relation des deux jeunes gens à lui. Il n'est pas certain aussi que ces deux jeunes gens soient les Paliques mêmes; bien plus, la circonstance que l'un a une barbe, que l'autre n'en a pas, et que l'un porte un casque, l'autre une espèce de pétase, prouve qu'ils ne représentent pas les jumeaux de Thalie.

Fr. Welcker.

(2) Anthol. Palat. Append. n. 208.

3. ÉPIGRAPHIE.

ISCRIZIONI DELLA GENTE BELLICIA.

Sono tre anni da che in Terenzuolo, terra della nostra provincia veronese, io scopersi una lapide, ch' è del seguente tenore:

TIB. CLAVDIO
TIB. F. QVIR
AVGVSTANO. PATRI
BELLICI. SOLLERTIS
PROC. AVG. PROV. BRITAN
CLAVDIA. TI. F. MARCELLINA

Essa ne richiama un' altra edita da gran tempo, e che si conserva tuttora fra noi. (1)

CLAVDIAE
TI . F
MARCELLINAE
BELLICI. SOLLERTIS
COS
M. ET. Q. HORTENSI
PAVLINVS. ET FIRMVS

Dal loro confronto si scopre la ragione ch' ebbe Claudia Marcellina d' onorare Claudio Augustano, e sarà quella ch' egli era suo suocero, siccome padre del console Bellicio Sollerte, suo marito. Nei fasti consolari non si trova memoria di quest' ultimo, onde sarei d' avviso non essere stato esso che suffetto. Difficilmente si potrebbe quindi determinare l' epoca in cui fiorì, se un passo di Plinio giuniore non ce ne rendesse avvertiti. Egli scrive: *Vir prætorius Sollers a senatu petiit, ut sibi instituere in agris suis nundinas permitteretur. Contradixerunt Vicentinorum legati* (2). Questo scrittore, colla presente sentenza, ci conduce a due osservazioni: a stabilire cioè l' e-

(1) Ms. Saraina, p. 80; Lanvin. AA. VV, p. 35; Grut., p. 865, 14; Venturi Compend. Stor. Veron. T. 1, p. 196; Guida al Mus. Ver., t. 1, p. 73. Quest' ultimo ommise la lettera H iniziale della voce HORTENSI.

(2) Lib. V, epist. IV.

poca in cui egli possa essere stato console, ed a ricercare la situazione dei suoi predi nell' agro nostro.

È certo, che l'epoca in cui visse viene determinata sotto Trajano, e spingendo più oltre le nostre ricerche, si potrebbe statuire il suo consolato circa gli anni 852 o 853 di Roma, giacchè Plinio stesso asserisce che la questione da Sollerte sostenuta contro i Vicentini, venne decisa essendo console designato Afranio Destro, il che vuol dire nell'anno 850 di Roma (3). Il titolo *Vir prætorius* lo palesa di un sol grado lontano dall' ipatica dignità, e quindi naturalmente dev' essere stato promosso poco dopo l' epoca riferita da Plinio. Non sarei lontano eziandio dal credere che i due C. Bellicj Torquati consoli negli anni 877, 896 e 901 (4) fossero l' uno figlio e l' altro nipote del nostro Sollerte, non trovandosi menzione delle loro relazioni di affinità presso gli scrittori ed i marmi.

Ma dove saranno stati situati i fondi di questo personaggio? Praticai varie indagini nei paesi limitrofi alla provincia di Vicenza, e mi venne fatto dietro le traccie di una lapide, pessimamente riportata dal Muratori (5), di poterne determinare il sito positivamente. Giace sull' antica via consolare, forse un miglio distante dal paese di S. Bonifazio, terra vicinissima all' agro vicentino, un luogo chiamato *Villa bella,* il quale non può aver tratto un tal nome nè dall' amenità della situazione, nè dalla sontuosità delle fabbriche moderne, ma bensì dalla corruzione della voce *Prædium Bellicii*, siccome avvenne di altri paesi dell' agro nostro. Postuman infatti anticamente appellavasi *Prædium Postumii,* Costarman *Castra Romana,* Cazzano *Prædium Cassii,* oltre molti altri. Colà pure si scorgono ruderi di romane antichità, ed io vi copiai da un marmo poco fa la seguente iscrizioncella, che per essere inedita riporterò in uno con quella che ricorda i liberti del nostro Bellicio.

(3) Lib. V, epist. XIV.

(4) Almeloveen, p. 134 e seg.

(5) P. 1523, q. Fu ripubblicata dall'abate Venturi con maggior correzione nei Comp. Stor. Ver. t. I, p. 196.

P RANTULA
NVS P F
IANVARIVS
AN V

D. M.
L. BELLICI. ANTHI
ET BELLICIAE
MYRTIDIS
PRIMITIVA. HYGIA
SVCCESSA. EVTYCHIA
PATRON. BENEMERENT

La seconda c' invita a sospettare che Bellicio avesse il prenome di Lucio, e questo sospetto viene autenticato dalle tre seguenti figuline scoperte nel Lazio :

1ª. (6)

EX F L VELLICI SOLL

2ª. (7)

L. VELLICI. SOLLERTIS
EX F

3ª. (8)

EX F L BELLICI SOLLERTIS

Anche di Claudia Marcellina sua moglie incontrasi memoria in questi altri mattoni :

4ª. (9)

VERO III ET AMBIBVLO COS EX P
CLAVDIAE MARCELLI
NAE

5ª. (10)

APR ET PAET COS
EX PR CL MARC

Il consolato di L. Venulcio Aproniano con Q. Articuleio Petino, e l' altro di Annio Vero per la terza volta con Eggio Ambibulo, ci mostrano ch' ella viveva tuttavia negli anni 876 e 879 di Roma. È presumibile pertanto che possa essere stata figlia di quel Claudio Marcellino, senatore, il quale, nell'

(6) Nel Museo Capitolino. Fabretti, p. 521, n. 343. Murat., p. 500, 24. Fu erroneamente riferita dal Guasco Inscr. Cap. t. 3, n. 2199. Un' altra simile è stata veduta recentemente dal ch. abate Amati.

(7) Nel Museo Vaticano. Marini nell' opera inedita delle figuline, n° 1369.

(8) Nel Museo Vaticano. Guattani Memor. Encicl. 1816, p. 206.

(9) Nel Museo Capitolino. Murat., p. 323, 4. Guasco Inscr. Cap. t. 3, n. 1179, Fea Framm. di Fasti, p. 16, n. 22.

(10) Nel Museo Vaticano. Fabretti, p. 503, IX, Cardinali Iscr. Veliterne, p. 156.

853, perorò contro Plinio (11). E potrebbe anche credersi ch' ella Romana avesse recato in dote allo sposo veronese i predi del Lazio, in cui si fabbricarono le figuline sopra descritte, e che anzi gli fosse sopravissuta, onde così spiegare come quei bolli ora portino il nome del marito ora quello della moglie.

Ma s' è stato facile fin quì di conciliare le memorie rimasteci di questa casa, qualche imbarazzo maggiore viene cagionato da un' altro marmo acefalo del nostro pubblico museo spettante alla medesima Marcellina. (12)

....
TI. F. QVIR. ALPINO
PRAEF. ALAE. GALLIC
TRIB. LEG. II. AVG
PRAEF. COH. II. PR
DON. DON. BEL. GERM
CLAVDIA. TI. F. MARCELLINA
MARITO. OPTIMO

È questo un suo secondo marito, o pure, malgrado la differenza del cognome, è sempre la medesima persona? Del secondo avviso mi si è mostrato il ch. Borghesi, con cui ne ho tenuto carteggio, il quale crede che Alpino fosse figlio di Ti. Claudio Augustano, tanto più che confronta il prenome del padre e la tribù. E suppone poi che quest' Alpino, per una disposizione testamentaria, fosse adottato nella gente Bellicia, motivo per cui dovesse poi cambiare il primitivo suo nome. Egli si fonda sopra l' iscrizione di Q. Sosio Prisco, console nel 922, e discendente del nostro Bellicio, iscrizione da lui veduta, e ch' esiste tuttora presso la porta della cattedrale di Tivoli (13). In essa quel notissimo polionimo sia per ragioni ereditarie, sia per far pompa di nobiltà, ha assunto le denominazioni di tutti i suoi parenti, non tanto in linea paterna, apparenti dell' altro titolo di suo padre, pubblicato dal Visconti, nei monumenti Gabini, pag. 206, quanto del lato

(11) L. II, epist. XI.

(12) Lisca e Cossa auctor. Panv., p. 239. Maffei, Mus. Ver., p. 120, 2, M. N., n. 420.

(13) Gudio, p. 136, 5. Spon misc. cr. ant. edizione del Poleno, p. 1026, Cabral e del Re, p. 216.

della madre, infilzandone così fino a trentaquattro, fra le quali si notano queste: AVGVSTANO. ALPINO. BELLICIO. SOLLERTI. Se Alpino e Sollerte fossero due diversi mariti di Marcellina, Sosio Prisco, fra suoi maggiori, non doveva contarne che un solo, perchè la donna da cui provenne la parentela non potè nascer che dall' uno o dall' altro di loro. Memorandoli tutti due, essi saranno necessariamente un soggetto solo, e quindi rimane chiara la ragione di quei nomi, imperocchè Augustano proverrà dall' avo di quella donna, del quale parla la lapide da me scoperta. Alpino sarà il cognome proprio del padre, e Bellicio e Sollerte deriveranno dall' adozione che fu fatta di lui. Non si sa però se quest' adozione avvenisse prima o dopo l' incisione della lapide acefala. Sarà posteriore, se mancherò una sola riga da ristaurarsi TI. CLAVDIO, ma potrebbe anch' essere anteriore, supponendo perdute due linee nelle quali fosse scritto:

L. BELLICIO
SOLLERTI. TI. CLAVDIO
TI. F. QVIR. ALPINO, etc.

Dal fin quì detto parmi poter dedurre che Ti. Claudio Augustano abbia fiorito circa l' impero di Vespasiano, e che il di lui figlio Alpino, essendosi dato alla carriera dell' armi, abbia ottenuto i doni militari nella guerra Germanica di Domiziano. Se si trattasse dell' altra guerra che Nerva e Trajano ebbero con quella nazione, la lapide sarebbe posteriore all' 851, e quindi avrebbe dovuto memorare la pretura, che a quel tempo aveva già conseguito per detto di Plinio. Intanto moltiplicandosi i monumenti che si trovano fra noi di questa famiglia, si avrà sempre maggior diritto di credere ch' ella fosse nostra concittadina, e di accrescere per conseguenza coi personaggi di lei il numero dei Veronesi che ottennero le dignità dell' Impero Romano.

Giovanni G. Orti.

II. LITTÉRATURE.

1. ARCHITECTURE.

DE L'ARCHITECTURE POLYCHRÔME CHEZ LES GRECS,

OU RESTITUTION COMPLÈTE DU TEMPLE D'EMPÉDOCLES, DANS L'ACROPOLIS DE SÉLINUNTE.

Extrait d'un Mémoire (1) *lu aux Académies des Inscriptions et Belles-Lettres et des Beaux-Arts de Paris.*

Les recherches et les découvertes que j'ai faites sur les monuments antiques de la Sicile, et l'étude des antiquités de la Grèce, dont les investigations depuis le commencement du dix-neuvième siècle ont été si fécondes en résultats neufs et intéressants, m'ayant mis à même de constater l'application des couleurs sur les monuments helléniques de toutes les époques, le but principal de mon travail de la restitution du temple d'Empédocles a été d'établir par la réunion de nombreux faits et de preuves à l'appui, que le système de l'architecture polychrôme a été permanent chez les Grecs, qu'il est entré dans l'ensemble de leurs productions architectoniques comme un des moyens les plus propres à ajouter au caractère de majesté de leurs temples le charme d'une élégante beauté qui fut toujours le poétique apanage de ce peuple et de ses divinités; de faire voir que ce système, appliqué à des édifices élevés sous le ciel le plus pur, éclairés par le plus beau soleil, et entourés d'une végétation brillante, par la fraîcheur et l'éclat des couleurs, était le seul à la disposition de l'artiste pour mettre l'œuvre de l'art en harmonie avec l'inépuisable richesse de la nature; et que l'application de ce système reproduit dans son entier sur un monument de l'antiquité n'offrait rien par son aspect qui le rendît indigne de la perfection et de la beauté des œuvres de l'art grec. Mon

(1) Ce Mémoire n'étant lui-même qu'un extrait du texte qui formera, avec la reproduction fidèle des dessins coloriés de la Restauration du temple d'Empédocles, un ouvrage dont la publication aura lieu vers la fin de cette année, M. Hittorff n'a pu qu'indiquer ici ce qu'il développera dans l'ensemble de son travail, de même qu'il n'a pu que suppléer très imparfaitement aux dessins dont il s'agit, en renvoyant le lecteur à quelques unes des planches de son ouvrage, de l'architecture antique, et de celui de l'architecture moderne de la Sicile.

objet était aussi d'envisager l'architecture polychrôme des Grecs, sous le rapport de son emploi comme moyen de conservation de leurs monuments, de la conséquence et de la nécessité de ce système comme entièrement identique avec celui de la statuaire coloriée, de l'emploi de celle-ci comme objet d'embellissement particulièrement inhérent aux monuments, et enfin de pouvoir traiter de la peinture historique dans son application locale aux temples et aux édifices de l'antiquité, comme offrant dans sa réunion à la sculpture et à l'architecture les éléments indispensables au complément de la plupart des temples et des édifices publics des anciens, de manière à faire admettre que les plus belles et les plus importantes productions architectoniques de l'antiquité tiraient leur puissant effet de l'alliance de trois arts, dont les ouvrages, pris isolément, pouvaient déjà s'élever jusqu'au sublime, mais dont l'impression simultanée devait frapper et les sens et l'esprit par tout ce que le génie, le talent et la science de l'homme pouvaient produire de plus attrayant et de plus imposant tout à la fois.

En portant notre examen sur l'architecture des temps primitifs de la Grèce, nous trouvons les notions les plus certaines sur l'existence des édifices dont la construction était toute de bois, et que cette matière avait été adoptée par les Grecs pour la construction de leurs palais et de leurs temples avant qu'ils n'en élevassent de pierre ou de marbre. Le besoin de conserver une pareille matière, exposée à une trop prompte destruction dans son emploi naturel, dut faire recourir à l'application des moyens dès-lors connus pour donner le plus de durée possible aux monuments qui en étaient construits. On sait que les premières idoles en bois exposées à la vénération des Grecs leur furent envoyées d'Égypte. La vertu conservatrice des couleurs dont les Égyptiens couvraient ces idoles dut naturellement conduire les Grecs à faire aussi l'application de ces couleurs aux monuments composés de morceaux de charpente. Effectivement, les Grecs, en colorant les temples qui formaient alors toute leur architecture, assuraient leur conservation pour une durée au moins égale à celle des images que ces édifices renfermaient.

Cette induction sans doute bien naturelle, et qui n'est, par rapport à l'architecture, qu'une reproduction des idées exprimées par le savant auteur du Jupiter Olympien dans ses recherches sur la sculpture polychrôme, suffit certainement pour en faire admettre les conséquences; mais comme il est de l'essence des études archéologiques d'appuyer, par le plus de notions possibles, les vérités que

l'esprit investigateur était parvenu à établir avec le seul secours de l'érudition et du raisonnement, nous fortifierons, par le témoignage d'un auteur de l'antiquité, ce qui, jusqu'à présent, ne dérivait que de l'analogie. Le passage suivant, tiré de Vitruve, ne laisse subsister aucun doute sur l'objet que les anciens se proposaient dans l'application de la peinture comme moyen de conservation. Dans le chapitre où cet architecte passe en revue les pièces de charpente qui entraient dans la composition de la couverture des édifices, et en particulier des entablements, il dit :

« Les différentes parties de la charpente, comme aussi la manière dont les charpentiers travaillaient le bois, furent imitées par les architectes dans l'ordonnance de leurs temples en pierre et en marbre, et comme les poutres étaient posées de manière à dépasser avec leurs têtes la face extérieure des murs; ils coupèrent à fleur du mur ce qui en dépassait, et y appliquèrent des planches de la forme des triglyphes, qu'ils couvraient de cire bleue. »

Cette citation doit faire admettre comme certain que les charpentes qui entraient seules dans les premières constructions des Grecs, étaient revêtues de couleurs, et comme il est certain aussi que, malgré l'usage de la pierre et du marbre, employés depuis aux temples et aux autres édifices, les plafonds et les charpentes de la couverture n'ont cessé, dans la plupart des monuments de l'antiquité, d'être façonnés de bois, nous devons également admettre que ces parties, si importantes dans la combinaison de l'architecture des anciens, ont dû continuer d'être ornées de peintures.

De l'application primitive des couleurs sur les constructions en bois, passant à des temps moins éloignés pour y chercher les traces des monuments en pierre et en marbre également coloriés, nous aurons plus de moyens encore de prouver l'existence non interrompue de l'architecture polychrôme chez les Grecs.

Il nous paraît hors de doute que la cause de l'inadmission de ce système, dans les recherches sur l'architecture grecque et du peu de développement qu'on lui a donné jusqu'alors, est le silence même que les auteurs anciens ont gardé à ce sujet. Winkelmann, qui ranima l'étude de l'antiquité, et réveilla le sentiment du beau par l'admiration raisonnée des chefs-d'œuvre antiques, Winkelmann n'a guère été guidé que par les écrivains anciens, et rien, dans ces auteurs, n'ayant pu le conduire à la découverte d'un fait que le témoignage des monuments pouvait seul constater, ce fait resta inaperçu pour ses successeurs; mais si, d'un côté, le silence des écrivains explique

pourquoi l'existence d'un système aussi important, aussi éminemment caractéristique, resta si long-temps ignoré des modernes, nous croyons, d'un autre côté, pouvoir attribuer ce silence à ce que ce système employé universellement ne frappant plus par sa singularité, on devait n'y pas faire attention. Pausanias, que nous devons plus spécialement consulter par rapport aux monuments de la Grèce, nous en donne une preuve certaine. En effet, nous voyons ce célèbre voyageur faire la description la plus détaillée de plusieurs temples; il semble ne rien vouloir oublier de ce qu'il croit devoir intéresser les contemporains pour lesquels il a composé son livre, et il se tait sur l'emploi des couleurs. Il note scrupuleusement toutes les particularités des monuments qu'il décrit, et il ne dit rien des tons variés qui couvraient l'architecture et la sculpture. Cependant plusieurs de ces temples, tels que ceux de Minerve, d'Érechthée, et de Thésée à Athènes; du Jupiter Panhellénien à Egine, et d'Apollon à Bassæ, les uns encore debout, et les autres retirés de dessous les décombres, montrent, dans leurs restes vénérables, les nombreuses et irrécusables traces des nuances brillantes dont la peinture avait prêté l'éclat, soit à la pierre, soit au stuc ou au marbre. Ces vestiges de l'application des couleurs viennent à l'appui de notre opinion sur les raisons du silence de Pausanias; car si cet auteur nous a lui-même conservé des notions de cet usage, nous allons voir que ce n'est point parce qu'il lui paraissait intéressant de nous parler de la peinture qui couvrait les monuments, à cause de cette peinture même, mais parce qu'il lui était nécessaire de mentionner leurs couleurs, à cause des noms qu'elles avaient servi à donner aux monuments. « Il y a, dit-il, d'autres tribunaux à Athènes, mais ils ne sont pas aussi célèbres que l'aréopage. Le parabyste et le trigone ont pris leur nom, le premier de ce que n'étant destiné qu'aux petites causes, il est comme perdu dans un quartier peu fréquenté, et le second de la forme de l'édifice où il tient ses séances. *Le Tribunal Rouge* et *le Tribunal Vert* ont pris ces noms de leur couleur, et ils les conservent encore. »

Par cette seule indication, nous sommes fondés à admettre que les couleurs dominantes appliquées sur ces monuments étaient la rouge et la verte, que le système de colorier l'architecture dans tout son ensemble s'étendait à d'autres édifices que les temples, et que le silence des auteurs anciens sur cette peinture de décor ne prouve rien ni contre la généralité, ni contre la permanence de son emploi en Grèce. Loin de là, ce silence nous paraît plutôt devoir être invo-

qué comme une preuve à l'appui de l'universalité de cette coutume, d'autant plus que les témoignages matériels, déjà très abondants, se multiplient à chaque nouvelle découverte, et qu'ils seraient bien plus nombreux, si, comme l'a observé M. Quatremère de Quincy, les modernes, toutes les fois qu'ils ont pu apercevoir les traces de ce goût, ne semblaient s'être accordés, tantôt à les effacer, comme injurieux au génie de l'antiquité, tantôt à en dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux.

Désigner ici les monuments en pierre et en marbre sur les fragments desquels l'existence de l'application de la peinture a été reconnue, soit comme couvrant de tons locaux les principales parties dont ces monuments se composaient, soit comme embellissant des ornements les plus variés les bandeaux, les tables ou les moulures qui servaient à en détailler les masses, ce serait énumérer presque tous les édifices de la Grèce et de la Sicile, qui, découverts depuis Stuart jusqu'à nos jours, ont été étudiés et dessinés avec une scrupuleuse exactitude. Nous nous bornerons ici à indiquer ceux qui nous ont servi à compléter notre restitution.

Pour appuyer la restauration du pavé du temple (2), dont le sol est supposé recouvert en stuc colorié, enrichi d'ornements peints, nous parlerons du pavé d'un autre temple à Sélinunte (3), formé d'un enduit en stuc d'un ton jaune, et sur lequel des lignes de diverses couleurs étaient encore visibles. Cet exemple ne laisse plus de doute sur l'usage de couvrir de stuc colorié et d'orner de peintures variées l'aire des temples; et ce fait, d'une haute importance, nous fait voir la peinture employée à embellir une partie des monuments antiques, où nous aurions peut-être craint nous-même d'en étendre l'application; ensuite il explique, d'une manière plus précise qu'on n'a pu le faire jusqu'à présent, l'origine, le genre et le caractère des pavés mosaïques des anciens. En effet, la combinaison des objets, la diversité des tons, et surtout la représentation des figures qu'on trouve presque toujours sur les mosaïques, démontrent plutôt l'imitation de peintures originairement établies sur l'aire des temples, qu'elle ne rappelle la reproduction embellie d'un compartiment de dalles qui eût couvert le sol; compartiment dont elles au-

(2) La restauration du plan du temple d'Empédocles se voit Pl. XVI, fig. 1, de l'Architecture antique de la Sicile, par J. Hittorff et L. Zanth, mais sans l'indication des ornements en stuc colorié, adapté au pavé de la restitution complète de ce monument.

(3) *Voyez* Arch. ant. de la Sicile, p. H et Z, Pl. XXXI, fig. 8.

raient conservé davantage la disposition, comme cela a eu lieu chez les modernes, si leur destination première n'eût été de retracer avec des matériaux plus durables la même décoration dont la peinture avait embelli primitivement le sanctuaire des dieux.

Divers fragments de pavé mosaïque, trouvés en Sicile, ont été la source d'où j'ai tiré les matériaux employés à la restitution des ornements coloriés qui couvrent le sol de notre édifice. En suivant la filiation de nos idées sur l'origine et le but de la mosaïque, je n'ai fait en cela que rendre à la peinture ce que cet art avait légué à la mosaïque.

A l'exemple des traces de stuc colorié qui enveloppait les tambours des colonnes de presque tous les fûts en pierre des temples de la Sicile, je joindrais encore le témoignage de feu M. Dufourny. Voici ce que j'ai trouvé dans une note conservée à la Bibliothèque du Roi, et écrite de la main de ce savant professeur : « M. Dodwell m'a dit avoir vu, dans la Grèce, plusieurs temples dont les colonnes sont revêtues de stuc, comme le sont, en Sicile, celles de Girgenti, de Sélinunte, etc., etc. Quelquefois ces stucs étaient coloriés de gris, de rouge, ou d'azur, comme sont ceux de Sélinunte; il n'y a que les colonnes en pierre qui étaient revêtues de stuc. » Puisque ce fait, observé à la fin du dernier siècle, est omis dans tous les ouvrages sur la Sicile publiés avant ou après l'époque où M. Dufourny en a fait la remarque, il s'ensuit qu'on ne peut pas tourner en objection le silence des voyageurs sur cet objet.

Qant au chapiteau ionique qui appartenait au temple restauré, il est reproduit tel qu'il s'est conservé jusqu'à sa découverte (4). La pierre en est plus dure que celle du reste de l'édifice; les oves au-dessus du coussinet et au bas des volutes sont sculptées et peintes, et le contour des feuilles et fleurons est gravé dans la pierre. Ces ornements ainsi que les tracés des volutes étaient comme l'ensemble du chapiteau, rehaussés de diverses couleurs employées sans aucun intermédiaire de stuc. Malgré sa dégradation apparente, il a été facile de le restituer complétement, et presque sans conjectures.

Les chapiteaux d'antes du temple de Jupiter Panhellénien à Égine, et de celui de Némésis à Rhamnus ont servi à la restitution de ceux de nôtre temple; les traces de la couleur d'azur dont étaient également couverts les restes d'un pareil chapiteau trouvé à

(4) *Voyez* la Planche XVII, fig. 5 et 8 de l'Arch. ant. de la Sicile.

Sélinunte même, sont une autorité suffisante pour cette adoption.

Presque tous les entablements des monuments de la Sicile, et surtout celui du temple qui nous occupe, avaient conservé des restes de stuc colorié, qui les couvraient depuis nombre de siècles; et ces faits établissent suffisamment celui du système polychrôme adapté à cette partie essentielle de l'architecture antique. Les couleurs et les ornements de ces divers monuments étaient, à peu de variantes près, les mêmes adaptés aux mêmes objets.

Les moulures supérieures des larmiers, continuellement disposées en morceaux rapportés d'une pierre très dure, avaient leurs ornements gravés et peints (5). Cette disposition était une donnée certaine pour le complément de cette partie de notre restauration. Toutefois ces matériaux n'auraient pu suffire pour compléter notre travail. Une particularité remarquable trouvée sur l'entablement qu'il s'agissait de reproduire dans son état primitif, rendait cette tâche plus difficile. Outre les couleurs locales, de très légères traces de bleu et de jaune éparses sur le fond des métopes, et d'autres vestiges de tons rouges, verts et d'azur qui s'étendaient sur la face de l'architrave, annonçaient, quoique sans aucune précision de forme, que ces parties avaient été décorées et enrichies d'ornements variés de dessins et de couleurs. Restituer ces ornements dans leur état primitif, quand aucun autre monument de la Sicile et de la Grèce n'offre la trace d'un pareil emploi de richesses dans les décorations d'un entablement essentiellement empreint du caractère de l'ordre dorique, pouvait paraître un problème difficile à résoudre.

Conduit dans mes investigations à chercher dans tous les genres de productions antiques, de quoi augmenter les matériaux propres à compléter le système général de l'architecture monumentale des Grecs, j'ai pu me convaincre que les nombreux débris en terre cuite, les peintures des vases de toutes les époques, les moindres fragments en pierre ou en marbre d'un autel, d'une stèle, ou d'un tombeau, offraient dans leur ensemble, ou leurs détails, les traces irréfragables d'une imitation pour ainsi dire minutieuse des parties essentielles de l'architecture monumentale. Toutes ces productions nous montrent en effet le génie des Grecs, continuellement occupé à orner les objets d'un usage souvent profane ou vulgaire, en y

(5) *Voyez* les exemples rapportés Pl. XXII, fig. 2; Pl. XLVII, fig. 6 et 7; Pl. XLVIII, fig. 2 et 4, dans l'Arch. ant. de la Sicile, et en outre la représentation des mêmes ornements rapportée par Stuart, et dans *the Unedited Antiquities of Attica*, a.

adaptant ce qu'ils pouvaient y transmettre de leurs édifices ou publics ou sacrés; c'est ainsi qu'ils imprimèrent sur le vase en argile la reproduction du couronnement de leurs temples, et que le modeste ouvrage du potier s'embellissait par un reflet des chefs-d'œuvre de l'architecte

Des fragments en terre cuite, trouvés à Acrée en Sicile, qui offrent la plus exacte imitation de la frise dorique, sont des exemples notables de l'usage dont je viens de parler. Les différents genres de cannelures des triglyphes que l'on y voit, sont surtout remarquables, se terminant tantôt en ligne droite, tantôt en demi-cercle. Nous voyons que les temples de Sélinunte présentent cette même variété dans les triglyphes de leur entablement. De ces imitations exactes, pour des parties aussi essentiellement architecturales, conclure que les ornements qui remplissaient les métopes, et qui couvraient les frises de ces intéressants fragments, doivent avoir eu pour types de pareils ornements employés à la décoration des édifices, ce n'est pas sortir des limites de l'analogie; mais nous présentons d'autres preuves plus concluantes encore : sur une des métopes de ces terres cuites est représenté un bucrâne, sujet d'ornement tellement inhérent à la décoration des métopes, qu'on en voit les exemples à Athènes, à Pompéi, à Herculanum, et sur plusieurs monuments de l'architecture romaine. Si nous voyons d'une part une imitation aussi parfaite des parties purement architecturales, et d'une autre, un ornement dont l'imitation est également constatée, il nous semble impossible de ne pas admettre que la décoration des autres métopes ne soit également la copie d'un ornement pareil adapté à l'architecture monumentale. Nous avons dû hésiter d'autant moins à nous en servir dans notre restauration, que ce système pouvait seul coïncider avec les traces de couleurs conservées sur les métopes de l'entablement de notre temple.

Les dessins variés de feuillages et de fruits, de palmettes et de rinceaux, de postes et de perles, dont les architraves de ces mêmes terres cuites sont enrichies, s'adaptent également aux diverses parties coloriées de l'architrave de notre temple. Les méandres tracés en couleur sur le filet au-dessus des gouttes, et le bandeau qui couronne l'architrave extérieure du Parthénon, et l'architrave intérieure du temple de Thésée, aussi-bien que du temple d'Érechthée à Athènes, sont des exemples réels à l'appui d'une pareille application. Plusieurs morceaux d'architrave trouvés à Palmyre, à Malte, et ceux du temple de la Fortune Virile et du Jupiter Stator à Rome, font voir

en outre à quel degré les ornements dont ces architraves sont enrichies offrent le caractère traditionnel et imitatif des ornements conservés sur nos terres cuites. A Palmyre, on retrouve la vigne avec son feuillage ornant la table du milieu de l'architrave; à Malte, les postes qui en forment la bordure; au temple de la Fortune Virile, les perles pour seul ornement; et au temple de Jupiter Stator, un composé de palmettes et de rinceaux; enfin sur tous ces restes d'édifices de divers pays et d'époques si différentes, les mêmes dessins et les mêmes ornements employés à la même place, où nous les voyons sur ces précieux fragments.

La corniche du temple a été plus facile à restituer. En reproduisant sur chaque moulure les mêmes ornements peints, dont plusieurs fragments en marbre et en pierre trouvés à Sélinunte, à Agrigente et à Syracuse, présentaient les exemples, nous pouvions être sûr de lui rendre son aspect et son caractère primitif. A la moulure supérieure qui forme le chéneau, nous avons appliqué des têtes de lion en terre cuite et coloriées, pareilles à celles que M. le duc de Luynes a découvertes à Métaponte. Ainsi rien dans la restitution de cet entablement n'est laissé sans exemple et sans preuve à l'appui (6). Le fronton est décoré d'un composé d'ornements adoptés d'après de pareils embellissements qui ornent quantité de stèles trouvées en Grèce, et quantité de tympans reproduits sur des vases peints. Il faut ajouter à ces exemples la copie du couronnement d'un tombeau dit de Josaphat en Syrie, dont le dessin offre la tradition certaine de semblables ornements employés aux temples de la Grèce. Nous citerons encore le petit temple de Clitumne, dont le fronton offre le même genre d'ornement, quoique reproduit à une époque éloignée de bien de siècles de celle où les Grecs en firent le premier usage.

Dans la restitution de la couverture, rien n'est hypothétique : je possède des tuiles peintes en rouge et en jaune; M. le duc de Luynes conserve un fragment de tuile de recouvrement orné de feuilles et de méandres, et que j'ai adoptés dans ma restauration (7). Les antefixes et les tuiles ornées de faîtage sont une inspiration du temple de Némésis à Rhamnus, conforme d'ailleurs aux mêmes objets provenant

(6) *Voyez* la représentation coloriée de cet entablement, Pl. XVII, fig. 11, et, pour le chéneau trouvé à Métaponte par M. le duc de Luynes, Pl. XL, fig. 1, de l'Arch. ant. de la Sicile.

(7) *Voyez* la restauration de la couverture d'un autre temple, Pl. XL, fig. 1, et le dessin de la tuile de recouvrement trouvée à Métaponte, Pl. XLI, fig. 9, de l'Arch. ant. de la Sicile.

d'Éleusis et d'Athènes, ainsi qu'aux nombreux exemples trouvés à Herculanum, à Pompeïa et à Rome. Cette application n'a pas besoin d'être appuyée sur d'autres preuves. Le couronnement au haut du fronton est motivé d'après celui qui occupait la même place dans le fronton du temple d'Égine.

Arrivé au terme de l'énumération des exemples et des preuves qui nous ont guidé dans la restauration de la partie extérieure de notre temple (8), nous croyons avoir démontré ce qu'il importait le plus, c'est-à-dire l'existence certaine de l'usage où étaient les anciens de peindre les masses et les détails de leurs édifices. Dans le temple qui m'occupe, dans les autres monuments que j'ai pu étudier en Sicile, dans ceux qui ont été publiés par les derniers voyageurs en Grèce, tout se réunit pour offrir le témoignage d'un système où les formes les plus pures et les plus simples étaient embellies par le charme tour à tour séduisant et imposant des couleurs.

Si par suite des idées reçues sur le caractère de l'architecture dorique, on pouvait voir une sorte d'incohérence entre la sévérité de ses masses et cette richesse de détails, la réflexion ferait bientôt reconnaître qu'elle n'est qu'apparente. Loin d'être en opposition avec la sagesse raisonnée des Grecs, ce système se prêtait à une variété indispensable dans l'emploi presque général de l'ordre dorique pour les temples de toutes leurs divinités. Le plus ou moins d'extension dans l'application leur fournissait mille moyens de graduer la magnificence apparente des temples, selon l'importance, ou locale ou universelle du Dieu. Ils arrivaient ainsi à des distinctions très sensibles, sans rien changer au type presqu'uniforme de leur architecture aux plus belles époques de leur art.

Il faut observer que les Grecs n'avaient pas adopté l'importance graduelle des ordres d'architecture, soit par rapport à leur emploi respectif entre eux, soit relativement au caractère des monuments, tel que Vitruve le prescrit. Au temple de Minerve Alea à Tégée, où ils placèrent à la fois les trois ordres, nous voyons des colonnes ioniques au portique extérieur, et l'ordre dorique disposé dans l'intérieur y supporte des colonnes corinthiennes. Si nous remarquons dans l'Ionie l'ordre ionique plus particulièrement en usage, cet ordre y est indistinctement mis en œuvre à presque tous les temples, quelles que soient les différences qui existent entre les divinités. A Athènes

(8) *Voyez* la Pl. XVI, fig. 3, où la restauration du temple est représentée, mais sans l'indication des couleurs.

même, l'ordre dorique est employé aux édifices les plus importants élevés à une même époque, et les plus belles sculptures enrichissent le Parthénon et le temple de Thésée, sans qu'il y ait trace d'une pareille magnificence au temple d'Érechthée, dont les frontons sont supportés par des colonnes ioniques. Partout, en un mot, soit dans la mère-patrie, soit dans la Grande-Grèce, ou en Sicile, le même ordre est presque toujours employé de préférence à la variété des genres. C'était le degré de richesse dans les ornements dont la peinture était plus spécialement chargée, qui servait à donner plus ou moins de magnificence apparente aux édifices sacrés, selon l'éclat dont on voulait entourer les dieux.

Imitateurs des Grecs, les Romains, dans l'emploi presque général qu'ils ont fait de l'ordre corinthien, ont aussi gradué le caractère et l'importance de cet ordre au moyen du nombre plus ou moins grand des ornements plus ou moins riches dont ils décoraient leurs temples, selon la destination du monument. Cette intention a dû paraître sensible à quiconque a comparé la simplicité des ordres du Panthéon, du temple d'Antonin et de Faustine, et de l'arc de Constantin avec la richesse de ceux des temples du Jupiter Stator, du Jupiter tonnant, et du forum Nerva.

Une autre particularité dans l'édifice, c'est l'emploi simultané de l'ordre ionique avec la partie la plus caractéristique de l'ordre dorien, l'entablement orné de triglyphes. Ce fait rapproché des résultats précédents établit encore mieux cette certitude qui existait dans le choix des ordres, ainsi que dans les modifications progressives qu'ils ont subies. Je n'entrerai pas ici dans l'examen détaillé de cette progression qui doit marquer une époque particulière dans l'histoire de l'art, me réservant d'en traiter ailleurs avec le développement convenable; il me suffira d'ajouter que ce n'est point un exemple isolé, et que beaucoup d'autres monuments, ou existants ou représentés sur des peintures et des vases antiques, reproduisent le même fait.

Avant de passer aux détails de la restauration de l'intérieur du temple, nous devons placer ici quelques réflexions qui découlent naturellement des faits que nous venons d'indiquer relativement aux parties restituées de l'extérieur. En contemplant cet édifice tel qu'il résulte de l'application certainement authentique des nombreux exemples précités, on est surtout frappé de l'air de famille qu'il présente avec les édifices de Pompeïa et d'Herculanum. Les couleurs appliquées sur toutes les parties de l'architecture, la richesse de la

décoration, le goût des ornements, caractères dominants de ces édifices, rappellent le type primitif de l'architecture des Grecs. La reproduction traditionnelle et permanente de ce type que nous sommes parvenu à restituer, se retrouve partout; ainsi, en comparant les fragments en terre cuite du chéneau d'un des temples de Métaponte, d'un autre en pierre d'un temple de Sélinunte, et de plusieurs fragments en marbre des temples de Phigalie, d'Égine, de Rhamnus, etc., avec les restes de chéneaux en terre cuite qui ornaient à Pompeïa la plus simple habitation et le monument le plus somptueux, nous y découvrons pour la forme et pour le style des ornements, une ressemblance telle que rien ne s'opposerait à ce qu'on se servît de ces derniers fragments pour la restitution du couronnement des temples d'une bien plus haute antiquité; il n'en résulterait pas la moindre incohérence. Mais nous ne prolongerons pas l'énumération des autres rapprochements tout aussi faciles, il suffit d'avoir vu les ruines de Pompeïa et d'Herculanum, ou de les avoir étudiées dans les ouvrages, pour trouver à chaque page sur les édifices de ces deux villes une preuve à l'appui de la permanence des formes et du système d'architecture en usage dans les monuments les plus anciens, et pour admettre comme conséquence que ce même principe de similitude à l'extérieur devait exister aussi pour la décoration intérieure.

En arrivant vers cette conséquence, nous avons voulu faire apprécier les ressources considérables que pourront nous offrir désormais Herculanum et Pompeïa pour y recueillir les matériaux nécessaires à la restitution du système entier de l'architecture monumentale des Grecs; une fois certain de sa filiation, nous n'aurons plus qu'à remonter de proche en proche à la source des motifs qui dirigèrent les artistes des colonies grecques, pour y découvrir le type des monuments de la mère-patrie. Aussi, quoique nous ayons pu établir les principales parties de notre restauration intérieure d'après les restes des temples de la Grèce et de la Sicile, nous n'en avons pas moins eu recours aux édifices d'Herculanum et de Pompeïa, autant pour compléter par cette application le résultat de nos recherches, que parce que son emploi pouvait et devait mieux faire apprécier l'enchaînement de nos inductions.

En parlant ici des compartiments figurés du mur de fond du portique (9), et surtout de ceux du lambris-appui dans la cella,

(9) *Voyez* la restauration du temple, Pl. XVI, fig. 3, de l'Arch. ant. de la Sic.

comme plus particulièrement inspirés par un système semblable que l'on retrouve dans presque tous les temples ou édifices de Pompeïa, nous ferons remarquer combien cette disposition particulière de bossages réels ou apparents, imités en stuc ou peints, tient au système des plus anciens monuments. En effet, les temples de Junon et de la Concorde à Agrigente, nous ont fourni les moyens de constater que les assises inférieures sur lesquelles s'élèvent les murs de la cella, et qui en forment l'appui général, sont composées de morceaux de pierre qui comprenaient toute la hauteur de cet appui, de manière à offrir un appareil de parallélogrammes placés en hauteur, tandis que le reste des murs était construit d'assises plus petites disposées en longueur. Le temple ionique sur l'Ilissus; les temples d'Erechthée et de Thésée, et les Propylées d'Athènes; le temple d'Apollon à Bassæ, les Propylées et le temple de Diane à Eleusis, ont de même cette haute assise au bas du mur de la cella. Enfin, au temple de Némésis à Rhamnus, ce mode est déjà rendu plus apparent, à l'aide de tables saillantes taillées sur chacune des pierres de cette assise, de la même manière qu'on le voit dans plusieurs temples de Sélinunte. Il résulte donc de ces faits que les bossages, les compartiments ou les tables disposés en hauteur au bas des murs, comme on le voit à presque tous les temples de Pompeïa, ainsi qu'à un grand nombre de ceux de Rome et du reste de l'Italie, ne sont qu'une imitation continuée d'un système primitif, en sorte que, soit que nous les voyions taillés dans le marbre et la pierre, ou reproduits par le stuc, et simulés par la peinture, nous devons toujours admettre cette partie comme caractéristique d'un genre de construction employé par les Grecs dans la plus haute antiquité. Dès-lors il est naturel de penser que le premier principe de l'emploi des couleurs dut être l'imitation peinte des constructions réelles; c'était effectivement donner un motif à cet emploi. Des études comparatives démontrent aussi une transmission non interrompue de traditions architectoniques, depuis les temples élevés à des époques presque fabuleuses jusqu'aux églises construites des milliers d'années après. Elles font voir en même temps à quel point les Grecs savent imprimer à leurs embellissements en apparence les plus indépendants de toute influence motivée, ce caractère de convenance et de raison qui fut toujours chez eux la source du beau.

Il nous est facile de justifier les plafonds rampants formés par la charpente apparente du comble, que nous avons cru devoir adopter dans l'intérieur de notre temple, sans l'intermédiaire d'un plafond

horizontal. L'entablement d'un seul morceau, sans aucune entaille pour recevoir les poutres nécessaires au placement d'un plafond plat, et le peu de grandeur de notre monument, qui permettait cette simplicité de construction, motivent sans doute notre disposition d'une manière suffisante ; aussi chercherons-nous moins à rassembler d'autres preuves pour appuyer spécialement notre restitution, que nous ne nous attacherons à présenter le résultat de nos recherches en général sur cette partie de l'architecture grecque.

Le système de couverture en charpente apparente s'étendait aux édifices de toute grandeur et de toute destination. Le témoignage de son existence, découvert dans les ruines de plusieurs temples grecs, est encore conforme aux nombreux exemples retrouvés à Pompeïa, ou traditionnellement adoptés dans plusieurs monuments de Rome ancienne, ou conservés dans les basiliques romaines depuis Constantin, et même dans plusieurs églises modernes de la Sicile. Susceptible de tous les degrés de simplicité ou de richesse, ce système est essentiellement caractéristique, parce qu'offrant à l'œil toutes les combinaisons de pièces de bois dont se compose la couverture des édifices, il présente à l'artiste tous les moyens d'orner cette couverture par une infinité de compartiments motivés.

L'emploi de la charpente apparente des combles, sans l'intermédiaire des plafonds horizontaux, est constaté par la découverte de tuiles trouvées en Sicile et à Pestum, dont les faces supérieures et inférieures étaient également peintes ; mais comme d'autres tuiles, aussi trouvées dans les mêmes lieux, n'avaient de couleurs que sur la face supérieure, on a été fondé à croire que les premières furent faites ainsi pour être vues en dessus et en dessous, et que les autres ne durent être aperçues que du côté extérieur, où la couleur était appliquée, c'est-à-dire que les premières furent entièrement mises en œuvre dans le système de la charpente apparente, tandis que les autres durent l'être dans un système où leur face inférieure était cachée à l'œil par des constructions intermédiaires. Dans certains cas, c'étaient les plafonds plats qui masquaient les tuiles et la charpente du toit ; dans d'autres cas, comme nous le voyons à notre édifice, où il ne pouvait y avoir de plafond horizontal, et où cependant les tuiles n'avaient de couleurs que d'un côté, c'étaient des planches, ou des dalles, ou des briques plates, appliquées immédiatement sur les chevrons qui devaient en empêcher la vue. Dans ce dernier cas, les intervalles entre les chevrons étaient occupés par autant de plafonds rampants et unis, plus propres à recevoir des ornements

peints ou sculptés, que ne pouvaient l'être les compartiments à ressaut produits par la superposition des tuiles fixées immédiatement sur les chevrons. (10)

Il y avait donc trois genres de couverture apparente dans l'intérieur des temples grecs, et sans énumérer, soit les constructions de Pompeïa, où ces diverses dispositions ont dû être adoptées alternativement, soit les peintures de cette ville représentant des sujets d'architecture où elles sont clairement exprimées, je crois pourtant nécessaire de parler de deux tombeaux taillés dans le roc, l'un de Canosa, l'autre d'Athènes, dans lesquels on voit que les pannes, les faîtages et les chevrons sont reproduits de la manière la plus exacte pour offrir l'imitation d'une charpente apparente. Tel dut être l'aspect des combles dans l'intérieur des temples, dont ces hypogées, comme les tombeaux nouvellement découverts à Corneto, étaient des copies.

Les ornements que les anciens appliquèrent au moyen de la sculpture et de la peinture sur les plafonds de leurs temples, et dont les traces certaines se sont conservées jusqu'à nous, se voient surtout dans les restes du temple de Némésis à Rhamnus, comme aussi dans ceux des propylées d'Éleusis et des temples de Thésée et d'Érechthée à Athènes. Dans ces derniers monuments, dont les plafonds sont en marbre, nous voyons les faces des poutres, leurs sofites et les encadrements des caissons enrichis d'une grande variété d'ornements peints et sculptés; des oves, des palmettes, des méandres, brillants des plus belles couleurs, y enchâssent de nombreux compartiments à fond d'azur semés d'étoiles d'or (11). Dans d'autres monuments, dont les plafonds n'étaient pas en marbre, les charpentes semblent avoir été enveloppées des plus riches sculptures, ou d'ornements en terre cuite, rehaussés par la vivacité des couleurs, ou bien encore revêtues de bronze incrusté d'or, d'argent, d'ivoire, de nacre, et d'autres matières précieuses. En décorant d'après les mêmes principes les pièces de bois et les compartiments du plafond de notre temple, nous pensons n'avoir fait que mettre cette partie de la construction en harmonie avec le reste de l'intérieur. Au surplus, toutes ces dispositions se retrouvent encore dans la basilique de *S. Pietro*

(10) Le plafond de la chapelle représentée Pl. XLII de l'Archit. moderne de la Sicile, par Hittorff et Zanth, peut donner jusqu'à un certain point l'idée de la restauration que nous avons adoptée. Quant aux autres genres de plafonds, on en voit des exemples dans l'Archit. antique.

(11) *Voyez* la restauration du plafond représentée Pl. XL, fig. 6.

del Palazzo, à Palerme, bâtie au douzième siècle, dans celle de *S. Maria la Nuova*, à Monréale, élevée au commencement du treizième siècle (12), et dans plusieurs autres églises de la Sicile, construites à des époques postérieures, toutes traditions de l'antiquité. Le caractère de ces décorations conserve évidemment le type de l'origine grecque, tel que les descendants de la Grèce idolâtre durent l'imprimer sur les temples chrétiens.

J'ai peu de chose à dire sur les moulures et les bandeaux ornés qui couronnent les quatre faces du mur de l'intérieur de la cella de notre temple; elles sont copiées d'après les restes du temple de Némésis à Rhamnus, où cette décoration est employée aux endroits correspondants. Cette partie de notre restitution est donc appuyée sur des exemples incontestables.

En insistant sur l'emploi de la peinture comme essentiellement liée à l'architecture hellénique, je n'ai parlé jusqu'à présent que de la peinture de décor; mais ayant dû introduire dans ma restauration tous les moyens d'embellissements dont l'histoire et les monuments m'autorisaient à me servir pour arriver à un résultat complet, j'ai encore à m'occuper de la peinture d'histoire. L'usage de cette peinture sur les murs des édifices publics était général dans la Grèce. Ces portiques d'Athènes, d'Olympie et de Delphes, où Polygnote, Euphranor et Mycon, en retraçant les exploits des héros, excitaient leurs concitoyens à l'imitation des vertus guerrières; ces curies, dans lesquelles furent représentées par Protogènes et Olbiade les images des législateurs; ces théâtres, ces odéons, que décoraient les portraits des poètes, et les figures des Grâces leurs inséparables compagnes; ces gymnases offrant aux regards les demi-dieux vainqueurs dans les combats de Mars et dans ceux des Muses; ces propylées, plus fameux encore par les ouvrages des peintres qui les ornaient que par les marbres dont ils étaient couverts; les palais, les maisons, les tombeaux, tout nous fait voir la peinture d'histoire appliquée à la décoration des édifices, application locale et adhérente aux monuments mêmes dont elle faisait l'embellissement principal; à plus forte raison dut-elle orner les temples. Entre autres exemples tirés de la seule ville d'Athènes, nous citerons les temples de Thésée, d'Érechthée, des Dioscures, de Bacchus et d'Esculape, dont les peintures étaient toutes significatives par rapport aux lieux

(12) *Voyez* l'Archit. moderne de la Sicile, Pl. XLVI, LXVII, LXVIII, LXX et LXXI.

et aux divinités. Ce système bien caractéristique, et qu'il ne faut pas confondre avec les tableaux suspendus à l'édifice sacré en forme d'offrandes, se retrouve à toutes les époques de l'art chez les Grecs, et remonte jusqu'à l'Égypte. Il en est ainsi en Italie : les peintures les plus anciennes y étaient également faites sur les murs. Telles furent celles du temple de Junon d'Ardée, celles de Cora, d'une antiquité plus reculée encore ; celles de Lavinium, que Caligula essaya vainement d'enlever du temple en ruine qu'elles avaient décoré. Cet usage se conserva jusqu'à des temps très postérieurs, et les mosaïques et les fresques des basiliques primitives et celles de la renaissance en furent la continuation. Quant au caractère de ces peintures, il est reconnu que celles des vases grecs et sicules en donnent l'idée la plus exacte; il est même hors de doute que beaucoup d'entre elles sont les compositions réduites des plus célèbres peintres grecs. Ces compositions étaient de deux genres, celles où la complication du sujet et la circonscription de l'espace forçaient à disposer les groupes les uns au-dessus des autres, et celles où il était possible de ranger les figures sur une seule ligne. Dans le choix que nous avons fait pour notre temple, nous n'avons été déterminé que par les dimensions de l'édifice, dont le peu d'étendue motivait notre préférence pour le genre de composition le moins compliqué. A l'égard de la disposition architecturale des peintures, il devenait plus difficile de la reproduire avec certitude, à cause de la pénurie des documents précis et spéciaux. Cependant, la découverte des tombeaux de Corneto, où la peinture historique locale est appliquée de la manière la plus monumentale et la plus significative, paraît devoir fixer les idées sur le système général des anciens dans l'emploi de ce genre d'embellissement. En nous rattachant à ce système, et en consultant le peu d'indices que nous avons pu recueillir dans Pausanias, lorsque cet auteur parle des offrandes suspendues, soit au-dessus des portes, soit au-dessus des peintures, nous nous sommes cru suffisamment autorisé à ne pas étendre nos tableaux jusqu'au couronnement du mur. Nous ne prétendons pourtant pas établir d'une manière rigoureuse que telle devait être partout la disposition des peintures dans l'intérieur des temples; mais, sans nier que la superficie entière des murailles pût quelquefois en être couverte, nous n'en avons pas moins l'intime conviction que notre arrangement était le plus fréquemment en usage, et cela par l'obligation de réserver dans l'espace, presque toujours très circonscrit du Naos et des Opistodomes, les localités nécessaires pour recevoir

les nombreuses offrandes qui firent des temples grecs et siciliens autant de dépôts sacrés remplis à la fois des dons de la richesse et des chefs-d'œuvre de l'art.

Il nous reste à parler à présent du caractère spécial exprimé dans nos peintures, et des sujets qu'elles présentent : l'un, pour être d'accord avec l'ensemble du monument, devait résulter de l'état de l'art à l'époque où ces tableaux sont supposés avoir été exécutés ; les autres, pour être significatifs, devaient offrir des représentations en rapport avec la divinité à laquelle le temple est supposé avoir été consacré. Un coup d'œil rapide sur l'histoire de Sélinunte devient ici nécessaire.

La première colonie grecque, venue de Mégare, s'établit en cette ville, environ six cent trente ans avant notre ère. Ce n'est guère que de siècle en siècle que les Sélinuntins jouent un rôle sur la scène de l'histoire : après diverses alternatives de bonne et de mauvaise fortune, de gloire et de déshonneur, Sélinunte tomba sous les coups d'Annibal. Cette cité si belle et si florissante périt dévastée par le fer et la flamme. Cependant elle ne fut pas anéantie ; mais tributaire de Carthage, elle ne remonta jamais au degré de puissance et de richesse d'où elle était déchue. Enfin ayant invoqué le secours des Romains contre les Carthaginois, elle tomba de nouveau au pouvoir de ceux-ci. La vengeance du vainqueur fit suivre la victoire d'une destruction complète de la ville. Ceux des Sélinuntins qui survécurent à la ruine de leur patrie, chassés même de ses décombres, furent transférés à Lilybée. Le silence des historiens, et la certitude que Sélinunte était un lieu désert au temps de Strabon, prouvent, nonobstant le témoignage de Pline, qui en parle comme d'une ville existante de son temps, que ces débris pouvaient tout au plus avoir servi d'asile à quelque nouvelle population, mais que Sélinunte n'avait jamais repris d'importance sous la domination romaine.

Ainsi, l'histoire de Sélinunte comprend deux époques bien distinctes : une période d'environ deux cent quarante ans, depuis son établissement primitif jusqu'à sa première catastrophe, époque pendant laquelle cette ville parvint à son plus haut point de prospérité ; et une autre période de plus d'un siècle et demi, depuis son rétablissement jusqu'à son entière destruction. En rapprochant de ces faits le caractère architectural du reste des temples, qui nous donnent une si haute idée de Sélinunte, nous y retrouvons l'indication certaine de trois époques différentes pour l'érection de ces édifices. La première, voisine de la fondation de la ville, où durent être

élevés les deux grands temples de l'Acropolis (3); la seconde répondant à la soixante-dixième olympiade, à laquelle on peut rapporter l'érection du petit temple hors de l'Acropolis, et le commencement du grand temple dit de Jupiter (4); la troisième enfin contemporaine de la plus brillante époque de l'art en Grèce. C'est vers ce temps qu'il faut placer la continuation du temple de Jupiter, et la construction des autres temples dont fait partie notre monument (5), le seul dont nous ayons à parler.

Élevé dans l'enceinte de la forteresse, entre trois autres temples, mais d'une dimension très inférieure à celle de ces sanctuaires consacrés aux principales divinités du culte sélinuntin, il nous a semblé que sa destination avait été plutôt d'honorer quelque mortel divinisé. Cette conjecture s'accorde avec les mœurs et les idées religieuses des Grecs, et les nombreux ædicules qu'ils élevèrent à leurs héros nous ont porté à supposer que notre temple avait pu être consacré à Empédocles. Diogène-Laërce rapporte en effet que ce philosophe sauva les habitants de Sélinunte d'une mort assurée, et rendit la fécondité aux femmes en délivrant la ville et ses environs des exhalaisons pestilentielles d'une eau stagnante; service d'autant plus digne d'admiration et de reconnaissance, que ce fut à ses frais qu'Empédocles avait amené les courants de deux fleuves dans les endroits marécageux qu'il s'agissait d'assainir. Aussi, ajoute Diogène, les Sélinuntins, pendant les fêtes qu'ils célébrèrent sur le lieu même où les effets de la peste venaient de cesser, offrirent les honneurs divins à leur libérateur. D'après ces relations, et en admettant l'opinion de plusieurs historiens, que ce fut vers la quatre-vingt-troisième olympiade qu'Empédocles fut divinisé par les habitants de Sélinunte, nous sommes fondé à placer après cet événement la dédicace de l'édifice. S'il n'y a pas de preuve précisément incontestable pour l'adoption absolue de notre hypothèse, il n'y a rien non plus qui s'y oppose, et nous croyons nos présomptions assez justifiées par le nom du héros, par la certitude de son culte, par la vraisemblance du fait et l'identité des temps.

L'époque dont nous venons de parler place la construction de notre temple et l'exécution de ses peintures un peu avant la quatre-vingt-dixième olympiade, époque à peu près coïncidente avec celle où florissaient les peintres Panænus, Polygnote, Mycon, et plu-

(13) *Voyez* la Pl. X, F, C, D, de l'Arch. ant. de la Sicile.
(14) *Voyez* ibid., F, S, T.
(15) *Ibid.*, F, A, R, et B.

sieurs autres peintres célèbres qui avaient déjà employé dans leurs tableaux la diversité des couleurs; époque à jamais célèbre où l'art de la peinture prit son plus grand essor. C'est donc sur les vases grecs supposés appartenir à cette époque, que nous avons dû chercher les moyens de reproduire approximativement le caractère des compositions. Quant au sujet, j'ai représenté sur une des faces les habitants de Sélinunte figurés par deux femmes et un vieillard sollicitant les secours du philosophe. Sur la face opposée on aurait représenté l'Hypsas et le Sélinus sacrifiant sur l'autel d'Esculape; et en avant de cet autel, Empédocles arrêtant le char du dieu du soleil, dont l'influence malfaisante cessa après la réunion de ces deux fleuves. Sur les parois du mur, à côté de la porte du temple, on voit Esculape et sa fille Hygie. Ainsi seraient exprimés emblématiquement les faits présumés avoir donné lieu à l'érection de l'édifice.

Au fond du temple s'élève la statue d'Empédocles (16); elle est supposée d'or et d'ivoire, avec les attributs, les vêtements, la richesse des matières et la variété des couleurs qui pouvaient convenir au héros dieu. Ce parti de sculpture polychrôme nous a paru d'une application d'autant plus caractéristique à la représentation d'Empédocles, que ce favori des dieux ne quittait jamais le manteau de pourpre, et marchait la tête ceinte de la couronne pythique. Si, pour autoriser cette application, il était besoin d'ajouter aux nombreuses preuves que le savant auteur du Jupiter Olympien a rassemblées sur l'existence et l'usage de cet art chez les Grecs, nous en verrions une de plus dans l'effet harmonieux et complet qui résulte de son rapport avec l'architecture grecque, telle que nos recherches nous ont mis à portée de la reproduire. Cette sculpture toute locale, peinte comme l'architecture, mettait la plastique plus immédiatement en rapport avec la décoration générale, et les fonds colorés faisaient mieux ressortir les formes et les contours de la sculpture. Les sujets sculptés et peints à l'extérieur des édifices avaient encore sur la simple peinture l'avantage de présenter plus d'effet par leurs saillies réelles; éclairés comme le monument, ils changeaient d'aspect à toutes les phases du jour, aussi-bien que l'architecture, et par conséquent les jeux de la lumière et de l'ombre y étaient toujours concordants. Quant à l'emploi que j'en ai fait, il est justifié et par les statues du temple d'Égine, et par les métopes de Sélinunte, d'Agrigente, du temple de Thésée, du Parthénon, témoignage

(16) *Voyez* Pl. X, E, III, de l'Arch. ant. de la Sicile.

presque superflu pour quiconque a suivi les raisonnements de l'ouvrage sur le Jupiter Olympien ; mais qui, découverts postérieurement à la publication de ce beau travail, sont un nouvel et juste hommage rendu à la sagacité de son auteur.

Le bronze, que nous avons adopté pour la porte, fut la matière le plus ordinairement employée à la fermeture des temples. A la vérité, les portes du temple de Minerve, à Syracuse, et de plusieurs autres édifices sacrés, étaient faites d'or et d'ivoire; mais ces rares exemples devaient faire une sorte d'exception à l'usage général, c'est-à-dire être réservés pour les sanctuaires des principales divinités. Nous avons combiné la décoration de notre porte d'après les peintures des vases antiques, et d'après la représentation des portes, fenêtres, aux tombeaux de Telmissus, taillés dans le roc. Quant aux ouvertures de la partie supérieure, elles sont imitées de semblables à jour pratiquées dans les hypogées d'Acré en Sicile, qui remontent à la plus haute antiquité.

L'habitude de placer et de consacrer des autels dans les sanctuaires, est trop constatée pour que nous ayons besoin d'en justifier l'application à notre temple. Cicéron, après avoir décrit l'antique ædicule de la maison d'Héjus à Messine, où l'on voyait un Cupidon et un Hercule, ajoute que deux autels étaient devant ces divinités pour indiquer la sainteté du lieu. Ce serait assez de ce passage pour mettre hors de doute l'existence de cet usage dans les temples de la Sicile, à peu près de la même importance que le nôtre.

Enfin, en ce qui concerne les offrandes, ce n'est que sur la manière dont elles étaient disposées, qu'il convenait de diriger nos recherches, puisque le nombre, la nature et l'objet de ces *ex voto* sont infinis dans la nomenclature que nous en donnent les auteurs.

En motivant plus haut la disposition des peintures, nous avons indiqué, comme cause de cet arrangement, la nécessité d'un espace propre à l'exposition des offrandes. Pausanias nous apprend que le bouclier de Pyrrhus se voyait au-dessus de l'entrée du temple de Cérès à Argos. Ainsi le bouclier que nous avons suspendu au haut de la porte de notre édifice, exemple certain et pour l'objet et pour le lieu, rend au moins probable que le reste de l'espace occupé par ce bouclier avait une destination analogue. Le même auteur, après avoir décrit les œuvres de Polygnote, dans l'édifice attenant aux propylées d'Athènes, dit qu'au-dessus de ces peintures on voyait le portrait de Musée. Les tableaux portatifs n'étant le plus souvent que des offrandes, il est permis d'en induire que, dans cet édifice, soit

sanctuaire, soit simple lieu public, les offrandes étaient distribuées au-dessus des peintures locales. De là une nouvelle confirmation de la frise que nous avons réservée au haut de nos peintures historiques. Quant au portrait même de Musée, comme Pausanias ne dit pas précisément qu'il était peint, celui d'Empédocles que nous avons représenté, est en terre cuite coloriée, pareil à un ex-voto de ce genre, qu'on voit dans la collection de M. Durand à Paris. D'autres preuves à l'appui de notre restauration résultent des peintures de vases dont les sujets représentent des scènes qui se sont passées dans l'intérieur des temples. Nous voyons que les boucliers, les couronnes, les cnemides, les bandelettes, les bucrânes, les patères et beaucoup d'autres objets votifs occupent toujours le champ supérieur de ces peintures. Souvent ils touchent au bord, et quelquefois même ils dépassent la ligne d'encadrement. Ces exemples sont concluants pour établir la localité où les anciens exposaient leurs offrandes, et de plus une certaine disposition symétrique dans la manière de les distribuer, puisque, dans toutes ces peintures, les objets représentés se balancent soit par leurs formes, soit par leur masse, et qu'ils forment toujours une sorte d'arrangement régulier; ce qui doit faire admettre que, dans la réalité, les objets votifs, par la richesse de la matière comme par le travail de l'art, contribuaient essentiellement à la décoration des temples.

Telle est la tâche que j'avais à remplir : désireux de réunir dans la restitution d'un seul monument l'ensemble des preuves qui démontrent l'application des couleurs à l'architecture et aux arts accessoires qui en sont le complément, j'ai dû choisir le temple qui offrait le plus de certitude, et qui, par ses dimensions restreintes, devait présenter moins d'écueils pour une reproduction aussi étendue. Je voyais aussi dans ce choix la possibilité d'une publication nécessaire pour faire connaître un point aussi important dans l'histoire de l'architecture, et des faits qui changent les idées sur cet art chez les Grecs. Ce n'est donc pas comme modèle parfait d'un temple antique, que je présente ici l'édifice qui a été l'objet de mon étude; mais comme un monument où les traces du système polychrôme étaient les plus nombreuses, et sur lequel, par conséquent, ce système même devenait plus facile à développer.

HITTORFF.

2. SCULPTURE.

VOYAGES ET RECHERCHES DANS LA GRÈCE, PAR M. LE CHEV. BRÖNDSTED.

(*Deuxième livraison*). 1 vol. in-4°. (*)

A l'époque où parut la première livraison du voyage de M. le chevalier Bröndsted, l'Institut de Correspondance archéologique n'était pas encore fondé. Ce serait donc peut-être un devoir pour moi de revenir sur cette première publication avant de passer à la seconde, s'il existait un lien positif entre les deux parties déjà connues de ce grand ouvrage. Mais, à vrai dire, le voyage de M. Bröndsted n'a été que le prétexte de l'une et de l'autre; le seul rapport qui les unisse est d'avoir été inspiré par un séjour sous le même ciel, et de paraître dans le même format. Tout le reste diffère; et les reproches qu'on était en droit d'adresser à la description de l'île de *Céos* tombent d'eux-mêmes devant l'importance, en quelque sorte exclusive, du monument dont M. Bröndsted s'est occupé cette fois, le *Parthénon*. On ne dira donc plus que le savant danois ait prodigué son immense et ingénieuse érudition au profit d'un sujet qui, sous le plus grand nombre des rapports, ne réclamait qu'une courte monographie; et le reproche, souvent adressé à des savants du premier ordre, d'avoir choisi pour objet de leurs travaux les parties les moins intéressantes de l'antiquité, se changera cette fois en une satisfaction bien méritée, et par la grandeur du sujet, et par le soin religieux avec lequel il a été traité.

L'ouvrage de M. Bröndsted (car je ne puis autrement considérer cette livraison que comme un ouvrage entièrement à part) n'a eu jusqu'à présent de modèle que dans le *Phigalée* de M. de Stackelberg. Il est, en effet, bien peu de monuments antiques qui réunissent l'importance de l'art et de l'his-

(*) Paris, chez Firmin Didot, 1830.

toire, la richesse des détails et le bonheur de la conservation à un point assez remarquable pour justifier la préoccupation exclusive et soutenue d'un archéologue. Mais de tous les monuments de cet ordre, il n'en est aucun qui puisse être comparé au Parthénon. Élevé dans la métropole de la civilisation grecque, à l'époque la plus imposante de l'art chez ce peuple, par le plus grand artiste de l'antiquité, et sous l'influence d'un des génies politiques les plus remarquables dans tous les temps, le Parthénon doit résumer le génie grec sous toutes les formes, et il est impossible que l'idée morale qui a présidé à la conception d'un tel monument ait été inférieure à la pensée d'art qui en a dirigé l'exécution. Je concevrais encore que la forme l'eût emporté sur le fond, si le temple de Minerve appartenait à l'époque où la philosophie avait quitté les sanctuaires pour la place publique; mais il s'en fallait d'une génération que la barrière ne fût rompue : les progrès de la raison extérieure menaçaient déjà, il est vrai, la sagesse antique des mystères, et dans la possession de ses doctrines, et dans l'autorité inséparable de la forme artistique qu'elle leur avait donnée; mais il s'en fallait que cette lutte, encore inégale, nuisît au développement des idées religieuses sous les formes de l'art.

Telles étaient donc les conclusions qu'il était permis de tirer *à priori :* 1°. Le culte d'Athéné-Parthénos représentant dans son ensemble la religion populaire d'Athènes, la décoration du temple de cette divinité devait offrir une expression populaire et complète de la religion athénienne. 2°. Mais l'Attique ayant aussi une religion intime et mystérieuse, celle de la Demeter éleusinienne, l'expression moins directe de cette religion devait se retrouver dans le temple de l'Athéné-Parthénos, et le sens commun aux deux cultes jaillir avec autant d'évidence aux yeux des initiés que le dogme vulgaire était clairement développé à tous les regards. 3°. Si le Parthénon eût été construit à une époque purement et exclusivement religieuse, les figures du temple n'eussent parlé au peuple et aux initiés que le langage de la religion; mais le siècle de Périclès, encore religieux, voyait déjà régner la politique et grandir la philosophie; la religion ne devait donc exclure dans la composi-

tion de Phidias ni les inductions de la philosophie, ni les allusions de la politique. Ainsi, et pour nous résumer, on devait retrouver dans les figures du Parthénon l'expression mythique du dogme populaire, du dogme mystérieux, la forme extérieure de l'un et de l'autre culte, les idées cosmiques, métaphysiques et morales, dont se composait alors le domaine de l'intelligence, les grandes émotions politiques, dont le monument lui-même était sorti.

L'ouvrage de M. Bröndsted paraît destiné à justifier toutes ces suppositions. Il démontre tout d'abord l'erreur de ceux qui ont cru pouvoir donner une explication ou une restauration de tout ou partie du monument, en s'appuyant uniquement sur les données et les conjectures de l'art. A part les recherches spéciales des architectes, on a surtout remarqué le Mémoire publié à Londres, par Visconti, et celui que M. Quatremère de Quincy a récemment inséré dans ses deux volumes de Restitutions. Mais ces morceaux ne sauraient entrer en comparaison avec l'ouvrage de M. Bröndsted; et l'on peut dire que jusqu'à ce jour la matière était restée intacte dans les parties les plus importantes. C'est ce que la préface du savant danois exprime avec beaucoup de réserve, mais avec non moins d'évidence.

Dans une introduction consacrée à la théorie de l'ordre dorique, M. Bröndsted s'occupe d'abord de l'origine probable de l'architecture grecque, et, s'appuyant principalement sur l'autorité de Vitruve, si ingénieusement développée de nos jours par M. Quatremère de Quincy, il montre partout, dans cet ordre, la trace des constructions en bois, qui ont dû précéder en Grèce l'emploi des pierres et des autres matériaux dans les monuments. C'est ainsi qu'après avoir rendu compte du développement et de la décoration de la frise dorique, et déduit analogiquement toutes les parties obligées ou accessoires de cette portion du temple antique, il applique au fronton les principes qu'il a d'abord posés, et complète l'idée qu'on doit se faire d'un grand édifice religieux en Grèce, sous les rapports de la construction, de l'ornement,

de la décoration sculptée et du colorage polychrôme qui, chez les Grecs, en formait le complément.

De là, après avoir énoncé les rapports du Parthénon avec l'idée générale qu'il vient de développer, M. Bröndsted fait connaître les ressources dont il a fait usage pour arriver à l'intelligence complète de ce monument. Ces ressources sont de trois sortes : 1°. Le temple lui-même dans son état actuel de ruine et d'imperfection ; 2°. les débris de sa décoration dispersés dans les diverses collections de l'Europe ; 3°. les dessins pris et les descriptions faites à des époques où le monument existait, pour ainsi dire, dans son intégrité. A cette occasion, M. Bröndsted donne une notice exacte et détaillée sur les fameux dessins dits de Nointel, et sur leur auteur, Jacques Carrey, né à Troyes, et élève de Lebrun. On verra plus bas quel parti neuf et ingénieux M. Bröndsted a su tirer de ces documents.

Une préoccupation patriotique bien naturelle a engagé le savant danois à donner une grande place dans son ouvrage à la description de deux têtes, provenant sans aucun doute d'une des métopes du Parthénon, et que des circonstances inconnues ont fait passer dans la collection de S. M. le roi de Danemarck, à Copenhague. L'examen de ces précieux fragments, dont M. Bröndsted a le premier fait connaître le mérite et révélé l'importance au monde savant, lui a fourni l'occasion de publier des détails peu connus sur la conquête d'Athènes en 1687, si fatale au Parthénon, et lors de laquelle le comte de Kœnigsmarck, général danois, commandait une partie de l'armée de Morosini. M. Bröndsted conjecture avec raison, que les deux têtes du musée de Copenhague ont dû être rapportées ou envoyées en Europe, par quelque officier danois de la suite du comte de Kœnigsmarck, complice de la spoliation dont le temple de Minerve avait dès-lors commencé d'être l'objet.

Le reste du volume publié (à part les suppléments, qui sont peut-être encore cette fois trop volumineux) se compose de l'étude détaillée, et de l'explication tant artielle que mythologique des trente-deux métopes qui décoraient la frise méri-

dionale du monument. — A ce propos, M. Bröndsted combat avec une juste sévérité l'erreur qui a prédominé jusqu'à ce jour, de ne voir, dans les sujets représentés sur les quatre-vingt-douze métopes du Parthénon, que des combats de Centaures et de Lapithes, erreur qui a fait dire à l'un des savants les plus illustres de l'Europe moderne, que le même motif de composition y était répété *au moins quatre-vingts fois*. Et en effet, si l'on ne considère que la face méridionale, la mieux connue, tant par les dessins de Carrey, que par les originaux transportés à Londres, il s'y trouvait dix sujets entièrement différents, et cinq groupes représentant des centaures enlevant des femmes, ce qui réduit à dix-huit le nombre des épisodes du combat des Lapithes et des Centaures. Les faces de l'est et du couchant n'offrent aucune trace de ce sujet, et il paraît prouvé que s'il était encore reproduit au nord, ce n'était que sur un petit nombre de métopes. Ce premier aperçu démontre quelle source inconnue d'observations doit ouvrir l'étude, si négligée jusqu'à ce jour, des métopes du temple de Minerve.

Carrey, dont le séjour à Athènes précéda de treize ans le bombardement de la citadelle par les Vénitiens, fut naturellement entraîné à choisir pour sujet de ses travaux la partie des métopes qu'une exposition plus favorable avait le mieux préservée de l'influence du temps et des saisons. Aussi la collection de ses dessins ne renferme-t-elle que les trente-deux métopes de la partie méridionale; en 1687, quinze de ces précieux bas-reliefs (du onzième au vingt-cinquième en commençant par l'angle S.-O.) furent détruits avec la moitié du temple. Quinze autres (du deuxième au neuvième, et du vingt-sixième au trente-deuxième inclusivement) font aujourd'hui partie du Musée britannique; le dixième, rapporté en France par le comte de Choiseul Gouffier, se voit maintenant au Musée du Louvre : le premier seul a bravé jusqu'à ce jour la fureur des révolutions, et le vandalisme des amateurs.

Voici l'ordre dans lequel se présentent les trente-deux sujets représentés sur ces métopes, tels que M. Bröndsted les a déterminés par ses recherches :

Nos 1 à 12, combats de Grecs et de Centaures, à l'exception des nos 10 et 12, qui représentent des centaures enlevant des femmes; no 13, Cérès et Triptolème; no 14, Pandore et Épiméthée; no 15, Érichthonius sur son char; no 16, combat d'Érechthée et d'Eumolpe ou d'Immaradus; no 17, Érichthonius et une Canephore; no 18, Agraule, Hersé et Pandrose; no 19, Pandrose et Télété; no 20, cérémonie des Thesmophories; no 21, femme consacrant ses vêtements à Diane Chitonia, nos 22 à 32, nouveaux combats et enlèvements de femmes par les Centaures; les scènes du second genre se rapportent aux nos 22, 25 et 29.

Quant au parallélisme presque parfait des deux séries qui se développent à chaque extrémité de la face méridionale du temple, il importe d'observer que sur les sujets de gauche, les Centaures sont quatre fois vainqueurs et quatre fois vaincus, le combat reste deux fois incertain; à droite, l'incertitude du résultat se manifeste quatre fois, les Grecs sont deux fois vaincus et deux fois vainqueurs. Cette observation ne peut être indifférente pour l'intelligence générale de cette partie de la décoration.

Ces derniers groupes, dans leurs détails, ne pouvaient donner lieu qu'à des remarques intéressantes seulement sous le rapport de l'art. Il n'en était pas de même des sujets qui occupaient le milieu de la frise, et qui, conservés seulement dans les esquisses si imparfaites de Carrey, offraient un vaste champ aux conjectures et à l'érudition. M. Bröndsted ne s'est pas montré au-dessous de cette tâche importante. C'est même une chose tout-à-fait nouvelle, que sur dix sujets pour chacun desquels il n'existe qu'un document imparfait, et dont l'interprétation n'a pas encore été tentée, on ne se trouve guère disposé à opposer un doute aux inductions de l'auteur. Ce mérite incontestable du livre de M. Bröndsted suffit pour lui assigner une place des plus honorables parmi les productions de l'archéologie moderne, et pour faire vivement désirer le complément d'un travail auquel la suite des applications donnera encore plus d'importance et d'intérêt.

Telle est d'ailleurs la nature de cet ouvrage qu'à chaque

composition en elle-même se rapporte comme un mémoire à part, dont l'analyse m'entraînerait bien au-delà des bornes d'un article ordinaire. Je crois donc faire une chose plus agréable aux lecteurs, en leur donnant un aperçu de l'ensemble du monument tel que M. Bröndsted l'a conçu, et en faisant pressentir les résultats que la science doit retirer de ce grand travail.

La décoration figurée du Parthénon se composait de quatre parties principales : 1°. la statue de la Divinité et ses accessoires, qui ne nous sont plus connus que par les descriptions des auteurs anciens : là, tous les développements devaient se rapporter à la Divinité elle-même, et concourir à faire comprendre la place qu'elle occupait parmi les autres dieux, et le sens qui résultait de ses différents attributs ; 2°. la frise de la cella, qui reproduisait l'image des cérémonies du culte extérieur ; 3°. les grandes scènes des frontons, où se développaient les deux mythes les plus célèbres et les plus purement attiques que comprît l'histoire de la Déesse, avec un cortége de figures accessoires assez nombreux pour faire comprendre la portée de ces mythes et l'étendue de leur application. Restent, en quatrième lieu, les compositions des métopes, suspendues entre le ciel et la terre, appelant de tous côtés les regards, et naturellement disposées pour rendre une succession d'idées et de tableaux. Or, M. Bröndsted a constaté que les sujets des métopes du côté occidental (la face postérieure du temple), se rapportaient tous à la victoire de Marathon. Maintenant, je le demande aux lecteurs les plus prévenus, est-il possible que Phidias ait pensé à reproduire une phase aussi récente de l'histoire d'Athènes sur un des côtés de son monument, si le reste des métopes ne présentait pas un sens historique dans son ensemble? Parti de ce point, j'observe que la fin de l'histoire se trouve développée au-dessus du portique de l'Opisthodome, d'où je conclus que le commencement devait se trouver précisément à l'angle S.-O., auquel répond le premier dessin de Carrey, et la première métope expliquée par M. Bröndsted. Nous connaissons déjà les sujets représentés sur la face sud ; ceux du côté oriental, suivant le témoignage du savant danois, représen-

taient des actions de Minerve, d'Hercule et de Thésée. Quant à la face du nord, indépendamment de plusieurs groupes relatifs au mythe des Lapithes, à celui des Amazones et à plusieurs autres sujets qu'il ne peut expliquer, M. Bröndsted y reconnaît des actions de Persée, de Bellérophon et de l'Athène *chalinitis*.

En suivant donc la marche que j'ai indiquée plus haut, nous trouverons d'abord une image frappante de la barbarie primitive dans les combats des Centaures et des Lapithes, pour la possession des femmes : c'est l'état antérieur à la société constituée par les mariages; puis vient le développement de la première civilisation de la Grèce, à la possession de laquelle les peuples de l'Attique avaient, comme on sait, une prétention exclusive. Cette série commence clairement par Cérès, apprenant à Triptolème à semer le grain, et se termine d'une façon naturelle par le culte de l'Artémis de Brauron, l'Ilithyie, protectrice des mariages. Quelles que soient les autres idées qu'on attache aux mythes de Pandore, d'Erichthonius, d'Eumolpe et des filles de Cécrops, on ne peut nier qu'ils ne se trouvent compris dans ce premier âge de la société athénienne : les Centaures enlevant des femmes, et les combats furieux qui sont la suite de ces rapts, se retrouvent ensuite : nouvelle image de l'existence d'une civilisation autochthone en Attique, antérieure à toutes les civilisations de la Grèce. Les travaux d'Hercule et ceux de Thésée prennent ensuite place dans une progression à la fois philosophique et historique; ce sont les héros qui délivrent la Grèce entière des brigands ennemis du développement social. Les documents nous manquent pour appliquer notre idée aux sujets de la face septentrionale; seulement il est probable que les faits étaient présentés d'une manière de plus en plus historique, et qu'un lien progressif unissait les exploits de Thésée à ceux de Miltiade. La présence de Persée, regardé par les mythographes comme l'aïeul d'Hercule, pourrait fournir une objection sérieuse, si l'on ne remarquait que l'histoire primitive avait ici la forme qui ne la quitte jamais chez les Grecs, celle du symbole; et d'ailleurs, les *réalistes* les plus exigeants ne con-

viendront-ils pas que, parmi les milliers d'antinomies qu'ils se chargent de concilier, il n'en est pas de plus embarrassantes que celles qui résultent de la parenté d'Hercule et de Persée?

Si l'on m'oppose l'Hercule de Tyrinthe, je répondrai aussi sérieusement qu'il me sera possible avec l'Hercule de Canope, de Tyr ou de l'Ida.

On objectera peut-être, et ceci est plus grave, que la série des figures représentant les panathénées ne commence pas à l'angle S.-O., mais à l'angle S.-E.; d'où il suit qu'il y aurait peu de vraisemblance à supposer un autre point de départ aux compositions représentées sur les métopes. L'observation est spécieuse, mais ne saurait être absolue. Il y avait un motif excellent pour commencer la frise de la cella à l'angle S.-E. : c'était afin que les divinités vers lesquelles la procession se dirigeait se trouvassent représentées précisément au-dessus de la porte d'entrée du temple. Mais des raisons non moins fortes avaient sans doute déterminé la place des métopes où figuraient Hercule et Thésée, les deux héros favoris de Minerve, au-dessous de la naissance de cette déesse, et la défaite des Perses à Marathon, au-dessous de la victoire de Minerve sur Neptune. Il serait encore possible, à la rigueur, de diviser la série des métopes en deux parties égales; la première, toute mythologique, comprendrait les faces du nord et de l'orient : la présence des héros solaires, Hercule, Thésée, Persée et Bellérophon, en rapport avec leur protectrice lumineuse, y ferait reconnaître des reproductions variées du triomphe à la fois cosmique et moral de la lumière; l'autre partie, composée des faces du midi et du couchant, appartiendrait, au contraire, entièrement à l'histoire; à ce compte, les Centaures seraient pris d'un côté dans le sens historique, et de l'autre dans le sens cosmique. Le parallélisme complet que nous avons observé entre les deux extrémités de la face sud, nous laisserait aussi parfaitement libre de commencer par l'angle S.-E.; mais il serait par trop étrange que le culte de l'Artémis de Brauron, qui nous montre la sainteté du mariage passée des lois dans les mœurs, ouvrît la civilisation primitive de l'Attique, et que la semence du grain ne se trouvât qu'à l'autre bout; les guerres d'Eumolpus

et d'Érechthée ne peuvent non plus précéder l'établissement de la religion d'Eleusis : tous ces motifs m'obligent à persister dans ma première opinion, plus complète, plus analogique, et, jusqu'à nouvel ordre, moins exposée à de capitales objections.

Je dois demander pardon à M. Bröndsted, si, désireux de jouir plus tôt du résultat que ses travaux nous promettent, j'ai quelquefois forcé des conséquences, qu'il a probablement tirées d'une manière plus juste et mieux étudiée ; je lui rends grâce en même temps de l'instruction solide que j'ai puisée dans son ouvrage, et que ne manqueront pas d'y trouver aussi des lecteurs beaucoup plus en fonds de bonne science que je n'étais moi-même avant de commencer cette lecture : je n'en éprouverai que moins d'embarras à lui soumettre quelques uns des doutes qu'ont élevés çà et là dans mon esprit les observations de détail que M. Bröndsted a semées jusqu'à la profusion dans son livre.

Je m'étonne d'abord qu'après avoir allégué tant d'arguments nouveaux à l'appui du système du colorage polychrôme, le savant auteur s'arrête comme effrayé du résultat de ses propres travaux. Quant à moi, la conviction que j'ai puisée dans l'ouvrage de M. Bröndsted me conduit plus loin qu'elle ne paraît l'avoir mené lui-même, et j'avoue que je trouverais de la hardiesse à affirmer aujourd'hui, comme il le fait, que le goût de *la sculpture monochrome*, tel que l'entend l'Europe moderne, *est irréprochable en lui-même ; que cette sculpture existait certainement aussi chez les Grecs, dans les temps de la perfection de leur art, et que ce n'est que lorsque la foi des Grecs fut dégénérée, et lorsqu'eux-mêmes ils travaillaient pour de l'argent dans les contrées étrangères, en partie bien moins riches de teintes, que les couleurs traditionnelles des figures de leurs divinités furent ou maintenues ou négligées, suivant qu'on le demandait* (p. XVI). Il n'y a eu, chez les Romains, d'autres motifs pour l'abandon des couleurs appliquées, que l'usage des matières colorées par elles-mêmes ; mais on ne doit voir dans ce changement qu'une nouvelle application de la même règle, et non une déviation au système reçu ; à toutes

les époques de l'antiquité, les mots de sculpture *non colorée* ou *non terminée*, ont dû être synonymes (p. 137).

En rapportant l'origine des métopes de l'ordre dorique à la cause que Vitruve a développée, M. Bröndsted se donne, selon nous, et après beaucoup de commentateurs, une peine inutile pour corriger un passage qui, avec la leçon ordinaire, et eu égard à l'incorrection habituelle de l'auteur latin, me paraît beaucoup plus clair que toutes les corrections proposées jusqu'à ce jour; voici le passage tout entier : *Quæ species* (la saillie des entraits, *tigna*, posés transversalement sur l'architrave, *trabes*) *cùm invenusta iis visa esset, tabellas ità formatas, uti nunc fiunt triglyphi, contrà tignorum præcisiones in fronte fixerunt et eas cerâ cæruleâ depinxerunt, uti præcisiones tignorum tectæ non offenderent visum. Ità divisiones tignorum tectæ triglyphorum dispositione* INTERTIGNIUM ET OPAM HABERE *in doricis operibus cæperunt.* (1)

Cette dernière phrase me paraît pouvoir se traduire sans aucune correction : *Ainsi les divisions que formait l'extrémité des entraits recouverte par les triglyphes, donnèrent lieu à la disposition alternative d'opés et d'entre-solives qui caractérise l'ordre dorique.* La leçon que propose M. Bröndsted *intertignium* (*metopam*) *habere* me paraît beaucoup moins claire, et même *moins conforme au style de Vitruve*, que le texte des manuscrits.

J'appellerai à ce propos l'attention de M. Bröndsted sur une difficulté beaucoup plus grave, et devant laquelle tous les commentateurs ont échoué jusqu'à ce jour. Il est étrange en effet, et M. Quatremère de Quincy en a fait avant moi l'observation (2), que ce soit précisément l'endroit que remplit le bout de l'entrait, qui s'appelle ὀπή chez les Grecs, ou *cavum columbarium* chez les Latins (3), tandis qu'on donne le nom de *métope* à l'espace intermédiaire, celui qui, dans l'origine, et comme l'a très judicieusement observé M. Bröndsted, présentait une véritable ouverture (ὀπή); c'est là une difficulté

(1) L. III, c. 2, §. 2.
(2) Dict. d'Archit., art. *dorique*.
(3) L. III, c. 2, § 4.

philologique qui subsiste tout entière, et dont, quant à moi, je ne tire d'autre profit que de mieux comprendre pourquoi des auteurs anciens, que Vitruve combat, avaient cru que les triglyphes remplaçaient les fenêtres ou ouvertures qui se trouvaient à l'origine dans la frise dorique. (4)

La discussion à laquelle j'ai fait allusion plus haut, a conduit M. Bröndsted (p. 136) à examiner un autre passage non moins obscur et non moins controversé de Vitruve : c'est celui où, traçant les règles de l'ordre toscan, après avoir décrit dans quelle forme et de quelle manière doit être disposée l'architrave, il ajoute : *suprà trabes* (le poitrail ou l'architrave), et *suprà parietes* (quand le temple n'a point de portiques latéraux) *trajecturæ mutulorum parte quartâ altitudinis columnæ projiciantur* (5). M. Bröndsted, et avant lui Philander et M. Klenze ont entendu par *projecturæ mutulorum* le bout des entraits posés sur l'entablement inférieur, c'est-à-dire sur l'architrave. Cette notion est pourtant tout-à-fait contraire à ce que Vitruve a dit plus haut sur l'origine des mutules. *È cantheriorum* (les arbalétriers ou forces) *projecturis mutulorum sub coronis ratio est inventa. Ità ferè in operibus lapideis et marmoreis mutuli inclinati scalpturis deformantur, quod imitatio est cantheriorum : etenim necessario propter stillicidia proclinati collocantur.* (6)

Il suit de là que par *projecturæ mutulorum*, il faut entendre une saillie inclinée, comme celle des mutules dans l'ordre dorique, et que l'extrémité des entraits (*tigna*) ne peut, en aucun cas, se confondre avec celle des arbalétriers (*cantheri*), laquelle est toujours inclinée. Il est vrai que M. Bröndsted, qui parle de solives (ou entraits) dans le texte, se sert du mot de *chevron*, dans la note au-dessous, lequel ne répond pas à *cantheri* mais à *asser*; mais ce n'est pas là une manière de résoudre la question. L'exemple que M. Bröndsted tire, à l'appui de son opinion, de l'église Saint-Paul à Covent-Garden, par Inigo Jones, ne me paraît pas non plus applicable. Cet archi-

(4) *Ibid.*
(5) L. IV, c. 7, §. 5.
(6) L. IV, c. 2, §. 3.

tecte a supposé une projection réciproque et des forces et des entraits, ou plutôt il a rapporté, dans toute la frise du monument, des espèces de boulins qui rejoignent les mutules par le bout et leur servent d'étai. (7) En recommandant de mettre au pronaos et au posticum les *projecturæ mutulorum* en pièces de rapport (*antepagmenta*) (8), Vitruve a implicitement ordonné de prendre les mutules des ailes sur une des parties obligées de la construction, c'est-à-dire sur le bout des arbalétriers. Le procédé d'Inigo Jones consiste, au contraire, à répartir les pièces de rapport (*antepagmenta*) sur toutes les parties de l'édifice, et à leur donner encore dans l'entablement une place dont Vitruve ne parle pas.

M. Bröndsted (p. 144) regarde la frise sculptée de la cella du Parthénon comme une déviation très considérable aux règles de l'ancien dorisme. *S'il fallait appliquer, en général,* dit le savant auteur, *quelque grande décoration à la moulure supérieure de la cella* (il valait mieux dire *bandeau*), *il semble que le style dorique du temple exigeait plutôt une suite de triglyphes et de métopes qu'une pareille large bande de sculpture, faisant sans interruption le tour de l'édifice.* On ne peut pourtant pas confondre la frise extérieure du ptéroma, où les triglyphes figurent l'extrémité des solives, partie obligée de la construction, avec la frise de la cella, où l'ordonnance alternative des triglyphes et des métopes serait nécessairement postiche. Il me paraît au moins que la disposition adoptée par Ictinus a l'avantage de ne pas faire naître l'idée d'une partie de construction qui n'existe pas.

Plus loin (p. 158) le savant danois, après avoir rappelé la règle donnée par Vitruve, que *la neuvième partie de la largeur de l'entablement qui s'étend sous le fronton doit former sa plus grande hauteur, calculée par une ligne perpendiculaire abaissée de la pointe supérieure à la naissance du fron-*

(7) Cette observation n'est pas basée sur l'étude de la charpente du monument, mais seulement sur l'apparence extérieure, les pièces projetées en dehors de la frise étant trop minces pour qu'on les prenne pour l'extrémité des entraits.

(8) L. IV, c. 7, §. 5.

ton (9), regarde comme une déviation à l'ancien système dorique, le fronton du Parthénon, qui donne une hauteur de douze pieds sur une largeur de près de 100 pieds. D'abord, à la manière dont on doit entendre les mesures données par Vitruve, la différence n'est pas ici assez grande pour constater une déviation : puis on aurait probablement tort de chercher dans Vitruve des traces de l'ancien dorisme antérieur au Parthénon, cet auteur n'ayant parlé de l'ordre dorique que d'après un système évidemment beaucoup plus moderne que les temples d'Athènes. A propos de la forme admirable des frontons grecs, M. Bröndsted blâme l'inclinaison plus grande que les Romains ont donnée à cette partie de l'architecture, et la pesanteur des acrotères dont ils surchargeaient leurs édifices. Cette proposition, vraie en principe, a pourtant besoin d'être modifiée, eu égard au caractère différent de chaque ordre. Il est tout simple qu'avec une ordonnance élancée comme celle que détermine la colonne corinthienne, l'architecte fasse décrire au fronton un angle plus aigu, et substitue aux acrotères en largeur que réclame l'ordre dorique, des piédestaux en hauteur, comme ceux des temples romains. A mesure aussi que les climats deviennent moins secs, l'inclinaison des toits doit être plus sensible : c'est là une règle que M. Bröndsted ne peut contester, et qui, dans la comparaison du climat d'Athènes avec celui de Rome, trouve naturellement son application. (10)

C'est avec raison, je crois, que M. Bröndsted (p. 161) a soutenu, contre l'opinion de Tyrrhwitt, Uhden, Coray et Jacobs, la leçon vulgaire de Strabon, dans le passage suivant de la description de l'Ortygie éphésienne : ἐν μὲν τοῖς ἀρχαίοις

(9) L. III, c. 5, §. 12, ed. Schneid.

(10) C'est aussi le motif qui a porté Vitruve à indiquer la mesure de l'inclinaison du toit des temples toscans (L. IV, c. 7, §. 5) : *Columen, cantherii, templa ità sunt collocanda, ut stillicidium tecti absoluti tertiario respondeat.* Par *tertiario*, je crois qu'on doit entendre le tiers de la largeur de l'édifice, ce qui (en suivant la règle déjà tracée pour la proportion du fronton dorique) donne un fronton aussi aigu que celui de presque tous les temples romains.

(ναοῖς) ἀρχαῖά ἐστι ξόανα, ἐν δὲ τοῖς ὕστερον σκολιὰ ἔργα (11). Notre savant auteur a fort bien fait sentir, selon nous, l'opposition qui existe entre l'expression d'ἀρχαῖα et celle de σκολιά, appliquées à des statues de différentes époques. Par la première, les auteurs anciens désignent des figures roides (ὀρθά), et par conséquent presque toujours isolées (ἁπλᾶ). Strabon les oppose aux productions de l'art, après son émancipation du style hiératique, et l'on ne peut nier que le mot σκολιά n'exprime admirablement l'effet d'une statue inclinée, onduleuse et remuée, en opposition avec une figure de l'ancien style. Mais il ne s'ensuit pas nécessairement de là que le même contraste existe entre σκολιά et ἁπλᾶ, qu'entre ἀρχαῖα ou ὀρθά et σκολιά, et que cette dernière expression désigne positivement des *groupes* en opposition avec des *figures isolées*. On ne peut dire que le style roide donne toujours des figures isolées (témoin les groupes égyptiens) : tout le monde comprendra, au contraire, que le gladiateur Borghèse, par exemple, soit regardé comme σκολιός, comparativement aux figures des acrotères du temple d'Égine. Il y a ici évidemment abus d'une idée, qui, contenue dans les bornes convenables, doit paraître ingénieuse et féconde.

Je n'insisterai pas sur un certain nombre de passages, qui ne peuvent être considérés que comme des distractions. Ainsi (p. 168), M. Bröndsted regarde comme tout-à-fait particulier le style dans lequel est traitée la frise de la cella du Parthénon. Il est pourtant certain que la plupart des stèles funéraires d'Athènes, de Salamine et de Marathon, reproduisent en petit ce système de relief très bas qui caractérise la frise du Parthénon (p. 196). M. Bröndsted fait tenir à un centaure *une arme quelconque*; d'après les habitudes de l'*espèce*, ce ne peut être qu'une pierre ou un bâton (p. 205). L'auteur parle de la *couleur de bronze* d'une épée et du bord d'un bouclier; cela ferait supposer que les anciens donnaient le *vert antique* à leurs bronzes, comme font les modernes : il est clair que la phrase a besoin d'explication. Je ne crois pas non plus que ce soit *une épaisse fumée* (p. 220) qui ait pu sortir de la

(11) Strabon, L. XIV, p. 640.

boîte de Pandore ; l'idée d'exprimer la fumée en sculpture me paraît tout-à-fait étrangère à l'art grec. Ailleurs (p. 229), le savant danois traduit μεγαλήτωρ par *inclytâ formâ* (p. 255). Il parle *de la ressemblance de la couleur de safran avec la peau de l'ours ;* ce qui me semble difficile à comprendre, à moins qu'on ne rappelle l'ἄρκτος de la mosaïque de Palestrine, ou l'ours vraiment jaune, que M. Champollion a fait copier dans un hypogée de Thèbes ; et, à parler franchement, on ne peut sortir ainsi des espèces connues dans la nature vivante, sans en prévenir au moins le lecteur. Mais on comprend que ces taches, et quelques autres que je pourrais ajouter, ne sont que de véritables *lapsus calami,* d'autant plus saillants, que l'ouvrage a été traité dans toutes ses parties, et surtout dans le texte relatif au Parthénon, avec un soin plus religieux.

J'aurais des objections plus sérieuses à adresser à M. Bröndsted, non sur l'usage qu'il a fait des mythes de la religion attique, mais sur la manière dont il a expliqué ces mythes dans leur sens intime et dans leur rapport avec le culte de l'Athéné-Parthénos. Mais cette discussion m'entraînerait trop loin cette fois, et je m'aperçois que cet article est déjà beaucoup trop long, non pour l'importance de l'ouvrage, mais pour le caractère du recueil.

Les mêmes considérations m'obligent à abandonner tout-à-fait l'examen des suppléments ; je me contenterai de signaler à l'attention des lecteurs une excellente dissertation sur une médaille de Salamine, portant au revers les armes d'Ajax.

L'exécution matérielle de cette seconde livraison surpasse celle de la première ; on y remarque surtout un plan du Parthénon, communiqué par M. Cockerell ; un fragment de l'entablement de ce temple, restitué par le même architecte, avec les ornements peints qui en complétaient la décoration, et une planche admirablement lithographiée par Dupré, représentant les deux têtes du Musée de Copenhague.

Ch. Lenormant.

3. NUMISMATIQUE.

ANCIENT COINS OF GREEK CITIES AND KINGS;

BY J. MILLINGEN ESQ. (*Paris*, 1831, *chez Firmin Didot.*)

Premier article.

Trop de réputation environne les travaux archéologiques de M. Millingen, pour que nous ayons besoin de rappeler ici les précieuses dissertations dont il a depuis long-temps enrichi l'étude de l'antiquité. Une marche mesurée et consciencieuse, d'ingénieuses découvertes, et un vrai sentiment de l'art uni à l'histoire, telles sont les qualités importantes qui donnent aux ouvrages de M. Millingen un intérêt particulier. Si cet antiquaire distingué n'avait pas craint quelquefois de développer entièrement les idées nouvelles qui abondent dans ses écrits, s'il avait achevé plus souvent ce qu'il nous laisse à deviner, ses recherches éclairées sur les médailles, les vases et la sculpture des anciens, auraient formé sans doute un ensemble plus complet et plus conforme aux besoins d'une science dont les bornes sont reculées chaque jour.

La nouvelle œuvre numismatique que nous annonçons aujourd'hui, fera comprendre facilement combien ces regrets sont fondés. Sous le simple titre de *Ancient coins of Greek cities and kings*, sont offertes aux savants des médailles grecques autonomes ou royales, la plupart inédites ou uniques, dont la rareté est souvent surpassée par l'intérêt du type et la beauté du travail. L'auteur, en suivant l'ordre géographique, expose d'abord quelques monnaies de l'Italie et de la Grande Grèce, choisies principalement à cause de leur nouveauté; puis, passant à celles de la Sicile et de la Grèce, en la prenant du nord au midi, et jusqu'à l'Asie mineure, il nous révèle l'existence de monuments inconnus, enfouis dans les cabinets de l'Angleterre, dont un petit nombre seulement sont accessibles à la curiosité des savants.

Nous allons essayer de l'accompagner dans la série de ses découvertes, et les lecteurs jugeront assurément que les plus graves critiques portent moins sur les observations de l'auteur que sur celles qu'il n'a pas trouvé nécessaire d'ajouter.

Dans le pays des Volsques, une médaille unique, attribuée jadis à Cora, restituée à Sora, est l'objet d'une judicieuse investigation. Nous ne pouvons pourtant pas admettre complétement l'idée que le cavalier du revers soit un héros indigène. Les types de la Campanie, auxquels cette médaille se conforme pour la tête d'Apollon et le travail, sont aussi la plupart équestres au revers; Bénévent, ville du Samnium, a suivi la même loi; Cales avec son char, Teanum orné d'un trige, Suessa au revers du cavalier Célète, Calatia, Nucéria, et jusqu'à Néapolis, ont adopté absolument ou en partie les chevaux qui se retrouvent encore sur les campaniennes, avec la légende ROMANO. Il en est de ce symbole comme de celui du taureau à face humaine qui se rattache d'un côté à des fleuves et des rivières, mais certainement, d'une autre part, à l'expression générale d'une idée physique consacrée par le culte dans une contrée tout entière. Par le même principe, les vastes plaines de l'Apulie furent le motif manifeste des chevaux gravés sur les monnaies de Canusium, de Salapia, d'Arpi; et si ces animaux, fréquemment retracés par les villes du littoral italiote, sont une image naturelle du pays et de ses productions, comme le bœuf à face humaine est le symbole des fleuves, il est néanmoins possible que, par un double usage, les chevaux représentent fréquemment le culte de Neptune auquel ils étaient consacrés, comme le taureau mystique est la personnification masculine de la terre et de sa culture. (1)

M. Millingen suppose que le cavalier en course et frappant de la lance est le fondateur de Sora. Cette opinion ne paraît pas vraisemblable, surtout en considérant l'esprit des anciens, qui donnaient aux fondateurs de villes, des poses graves et religieuses; attitude dont ils n'ont pas même dispensé le

(1) Une pâte gravée antique de la Collection de M. Panofka, représente plusieurs bœufs attelés, et parmi eux le taureau à face humaine.

fougueux Hercule, sur les médailles où il est accompagné du titre ΟΙΚΙΣΤΑΣ.

La légende SORANO provoque cette observation de l'auteur : « La terminaison en O, commune à tant de coins latins, « est la forme ancienne du nominatif en OM usité par beau- « coup de cités, comme Privernum, Beneventum, etc. Par « une suppression semblable de la lettre finale, nous trouvons « Ἱππότα et Ταρὰ au lieu de Ἱππότας et Ταρὰς, selon le dialecte « éolien, qui a la plus grande ressemblance avec le latin. » Ce passage rétracte l'idée première de M. Millingen, lequel disait autrefois que la terminaison en O était celle du datif. J'ignore jusqu'à quel point la correction est heureuse; on ne peut contester que les Latins n'aient ajouté des consonnes euphoniques, telles que le D et l'M; ils ont quelquefois même, dans leurs passifs anciens, allongé les mots d'une syllabe entière. Ainsi, la colonne de Duilius offre les mots *marid, estod, dictatored;* chez les poètes imitateurs d'Ennius et de Pacuvius, nous lisons *cunctarier, mutarier, dipingier.* Mais c'est seulement une euphonie, comme les Grecs l'avaient eux-mêmes. Sur les médailles de Tarente, ΤΑΡΑ ne semble pas éolique, mais simplement une mutilation, pour couvrir moins de champ avec la légende. Sur les médailles on lit encore ΝΕΟΠΟ, ΜΥ, ΜΕΤΑ, ΑΘΕ, pour Νεοπολίταν, Συβαρίτων, Μεταποντίνων Ἀθηναίων, et cependant le champ de chaque médaille est bien assez vaste pour contenir le nom complet de la ville ou de son peuple. Je reprendrai cette question à propos de Tarente; j'ajoute seulement un mot sur les légendes en O. Ne seraient-elles pas véritablement au datif? Et comme le génitif pluriel grec sous-entend νόμισμα et πολίταν, le datif latin ne peut-il pas supposer un sens tel que celui-ci : *Cusum populo* CALENO, SVESANO, SORANO?

Plusieurs médailles de Mèles, du Samnium, de Calatia, de Cumes, sont accompagnées d'observations pleines d'une critique approfondie; on ne peut qu'approuver les attributions des monnaies d'Alliba et de Phistelia. Sur la dernière, M. Millingen se trompe en voyant une tête jeune surmontée d'un bonnet pointu; la tête, d'un mauvais style, est simplement

couverte d'une chevelure frisée et aplatie; la saillie du crâne ne provient que de l'inhabileté du graveur.

Une petite division de drachme présente une nouveauté remarquable pour la monnaie néapolitaine; elle est ainsi décrite :

« ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ. Tête jeune, virile, probablement celle « d'Apollon.

« ℞. ΝΕΟΠ. Hercule étouffant le lion de Némée, à l'exergue « ΝΥ. »

Ce n'est pas une tête virile que l'on voit ici, mais bien la tête de femme si commune sur les didrachmes de Néapolis. La gravure, quoique très infidèle, peut le faire reconnaître. Il n'est pas douteux qu'une monnaie si pareille aux petites de Tarente, et le rare didrachme au revers du cavalier, n'aient été frappés, comme le dit l'auteur, à l'occasion d'une alliance politique de ces deux nations. Denys d'Halicarnasse l'atteste formellement lorsqu'il nous apprend que les Tarentins avaient, depuis plusieurs siècles, droit d'hospitalité chez les Néapolitains, quand leurs ambassadeurs décidèrent la résistance de Néapolis contre les Romains, dans la troisième année de la 113e olympiade (2). C'est donc vers cette époque que fut frappé le didrachme équestre et sa petite division, l'asservissement de Néapolis ayant promptement succédé à ses différends avec Rome.

Nucéria, Cœlia, Rubi, fournissent matière aux dissertations suivantes; peut-être M. Millingen croit-il trop facilement que la tête de Minerve au revers d'Hercule étouffant le lion, est un type purement tarentin. La Minerve n'aurait-elle pas été plutôt adoptée par Tarente? Elle ne paraît que tard dans la numismatique de cette ville, et peu avant la fondation d'Héraclée. J'incline plutôt à supposer que l'antique Minerve de Brindes a reçu le culte monétaire de l'Apulie, de la Peucetie et de la Calabre; sa tête et la chouette ne paraissent sur les statères de Tarente qu'au temps de la décadence, et sous l'influence des Lucaniens.

On regrette de voir, dans un ouvrage aussi érudit, conserver

(2) Virg. AEneid., lib. III, v. 531.

le nom d'Arion à la figure virile montant un dauphin, sur les médailles de Brundusium; l'instrument musical n'y est pas son unique attribut; et puisque l'on admet que les Brundusiens ont imité Tarente, pourquoi, comme Butuntum, ne lui auraient-ils pas emprunté son héros indigène?

Un magnifique statère d'or est ainsi décrit :

« ΤΑΡΑ. Tête de Vénus élégamment coiffée; devant, un « dauphin; dessous, ΚΩΝ.

« ℞. ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ. Les Dioscures à cheval tenant des branches « de palmes et des guirlandes. A l'exergue : ΣΑ. »

L'explication de la tête de femme, considérée comme celle de Vénus, n'offre, par rapport au culte tarentin, rien d'absolument invraisemblable, puisque cette divinité était adorée à Lacédémone, métropole de Tarente. Mais lorsque nous réfléchissons que les têtes des didrachmes de Métaponte, d'un style et d'un ajustement presque pareil, et sans couronne d'épis, portent le nom de ΔΑΜΑΘΗΡ, il est plus naturel de conserver l'opinion adoptée par le savant Eckhell. Cérès n'est point étrangère aux Tarentins; les belles plaines qui s'étendent vers Gallipoli et Massafra étaient alors sous leur domination. D'ailleurs, nous retrouvons le dauphin, avec Apollon et Minerve, sur d'autres monnaies de Tarente et de Velia. J'ai déjà parlé plus haut de l'abréviation ΤΑΡΑ pour Ταραντίνων; des noms mutilés sont fréquemment écrits sur les statères de Tarente; on lit ΖΟΡ, ΝΙΚΑΓ, ΚΩΝ. Je ne puis partager non plus la pensée que les Salentins aient introduit leurs initiales sur la monnaie d'une nation aussi orgueilleuse que celle des Tarentins, qui n'associait à ses monnaies connues jusqu'ici, que la seule Héraclée, sa colonie.

Différentes remarques sur les monnaies tarentines d'Alexandre d'Épire et des Pitanates Peripoloi, seront assez appréciées pour nous dispenser de les commenter; j'arrêterai seulement l'attention des savants sur l'interprétation d'une monnaie d'Héraclée avec un triton armé pour revers. M. Millingen y reconnaît Glaucus. Cette attribution neuve et bien établie, est encore confirmée, je pense, par les divinités marines si communes sur l'argent de la Grande-Grèce et de la Sicile. Les

numismates ont toujours observé combien ces figures d'hommes ou de femmes terminées en poisson, se reproduisent souvent sur le littoral italique, tandis que la Grèce proprement dite en fournit peu d'exemples. Une quantité de monuments funèbres de l'Étrurie en sont ornés; à Cumes, une Scylla et un triton sont un revers assez ordinaire; Alliba, ville voisine, s'est servie du même symbole. Rien n'est moins surprenant, puisque la sibylle Deiphobe, qui résidait à Cumes, était fille de Glaucus (3), et que la fable de Circé et les amours de Glaucus avec Scylla était un mythe local de ces parages. A Syracuse, le voisinage du détroit explique encore la présence de Scylla saisissant des dauphins, à l'exergue du tétradrachme gravé par Euthymus et Eumènes (4). A Thurium, la Scylla sur le casque de Minerve joue le même rôle que le sphinx sous le cimier de la Pallas du Parthénon; l'idée de destruction et de mauvais principe paraît liée d'une manière tout-à-fait semblable à ces deux monstres anthropophages. N'oublions pas non plus le golfe Scyllétique, qui baignait la même côte, et dont le nom de fâcheux augure a la même racine que celui de Scylla; enfin, Héraclée réunit les mêmes symboles, et l'histoire de la colonie d'Iapyx, rapportée par l'auteur, achève de compléter ce système italiote.

Ensuite vient une médaille unique de Métaponte, avec l'Achéloüs debout et la légende ΑΧΕΛΟΙΟ ΑΘΛΟΝ. Elle est suivie d'une curieuse notice sur le fleuve rival d'Hercule, et sur les motifs qui firent accueillir son culte à Métaponte; il est à regretter que nous soyons privés du morceau dont celui-ci est extrait, et qui est inséré au premier volume des *Transactions of the Royal Society of literature.*

Une médaille nouvelle des Bruttiens mérite d'être citée, quoique près de six épreuves en soient déjà connues. Sa ressemblance avec le denier romain la rapproche de celle de Pæstum publiée antérieurement. (5)

(3) Virg. AEneid., lib. VI, v. 35.

(4) Un travail de M. R. Rochette, non publié encore, traite et met au jour cette question des noms de graveurs.

(5) Millingen, Recueil de quelques Médailles grecques. *Rome*, 1812.

Crotone, avec la tête et le nom de l'Æsarus, un coin nouveau de Locres, un de Mesma, et spécialement un didrachme très ancien de Térina, avec la Victoire sans ailes et son épigraphe NIKA, sont des types toujours rares et curieux. Nous remarquerons à propos de la dernière médaille, combien on reste encore incertain sur la tête gravée d'un côté. Est-ce encore la Victoire ou plutôt la nymphe Ἄγη? Serait-ce une Vénus avec l'épithète Τέρεινα? Une note sur les caractères qui ornent quelquefois la base servant de siége à la figure ailée, restitue d'une manière certaine un passage où Lycophron appelle Arès la fontaine de Térina.

Veseris, ville de Campanie, donne lieu à une autre restitution, dont voici le texte :

« Tête de Junon, de face, avec une couronne élevée.

« ℞. PHENSERNV, en caractères osques rétrogrades. Bellé-
« rophon à cheval combattant la Chimère.

« Une médaille semblable, mais sans légende, a été pu-
« bliée par Eckhell, qui l'attribuait à Crotone. L'inscription
« qui est heureusement ajoutée sur celle-ci, montre une ori-
« gine bien différente, et la rapporte à la Campanie, où le
« dialecte osque était en usage.

« Parmi les villes de cette province dénombrées par les
« géographes anciens, celle à laquelle la médaille peut être
« attribuée avec le plus de probabilité est Veseris, située au
« pied du mont Vésuve, et dont Tite Live fait mention.

« Le nom osque de la légende ressemble beaucoup au latin.
« Le Φ a été souvent changé en B ou V, et l'N devant une S
« étant ordinairement supprimé par euphonie, le changement
« ordinaire de terminaison ferait traduire *Phensernum* par
« *Veseris* en dialecte latin ou grec.

« La tête de femme est celle de Junon argienne, qui avait
« un temple célèbre bâti par Jason près du Silarus, et honoré
« par toutes les provinces voisines, comme nous le prouvent
« les monnaies d'Hyria, ville de Campanie, peut-être la
« même que Surrentum.

« L'image de Bellérophon indique l'établissement d'une
« colonie corinthienne à Veseris, etc. »

L'attribution nouvelle de la médaille osque est très heureuse. Tite Live, qui donne les meilleurs renseignemens sur Veseris, rapporte que la bataille où Décius se dévoua pour le salut de l'armée romaine fut livrée aux Latins presque au pied du Vésuve, sur le chemin qui conduisait à Veseris. « *Pu-* « *gnatum est haud procul radicibus Vesuvii montis, qua via* « *ad Veserium ferebat* (6). » Ainsi Phensernum ou Veseris était peu éloignée du Vésuve, et le champ de bataille se trouvait entre la montagne et la ville osque. Aujourd'hui même le village de *Pernosano,* conservant le nom osque presque dans son intégrité, est au bas du mont *Donico,* à l'extrémité d'une plaine assez vaste qui s'étend jusqu'à *Ottaiano,* au pied du Vésuve. Une dernière observation confirme la découverte de M. Millingen : la Chimère est, comme les anciens l'attestent, la représentation symbolique d'un volcan ; les monts chimériens vomissaient des flammes (7), et, avant l'éruption sous Titus, le Vésuve passait déjà pour un volcan éteint (8). Ce n'est donc pas à une colonie corinthienne qu'il faut attribuer le beau revers osque de Phensernum, mais à l'expression d'un phénomène auquel les Grecs et les Italiens attachaient une idée religieuse.

Sicile.

A la tête des monnaies siciliennes est un bronze unique dont voici la description originale :

« ΤΥΝΔΑΡΙΔΟΣ. Tête laurée d'Apollon. (Sur la planche, « on voit une tête de femme à cheveux flottants.)

« ℟. ΑΓΑΘΥΡΝΟΣ. Guerrier debout, complétement armé.

« Ce monument, unique jusqu'ici, fut destiné à rappeler « une alliance ou quelques relations amicales (ὁμόνοια) entre « Agathyrnus et Tyndaris, deux villes sur la côte septen- « trionale de la Sicile.

« Comme dans quelques exemples d'un temps reculé (mé-

(6) Tite Live, lib. VIII, c. 8.

(7) Plin. H. N., lib. II, c. 106. Serv. ad Æneid., lib. VI, v. 37. Strab., lib. XIV, p. 665.

(8) Strab., lib. V, p. 247.

« dailles de Siris et Buxentum, d'Héraclée et de Cephalœ-
« dium), le nom d'une des villes est au nominatif, Ἀγαθύρνος,
« et celui de l'autre au génitif, Τυνδαρίδος.

« La première de ces villes, appelée du nom de son fonda-
« teur Agathyrnus, un des fils d'Æole, était située entre
« Alœsa et Tyndaris, près du promontoire aujourd'hui *capo*
« *d'Orlando*.....

« Tyndaris, ville beaucoup plus célèbre, fut bâtie à trente
« milles à l'occident d'Agathyrnus.....

« L'absence des symboles distinctifs d'une des parties con-
« tractantes empêche, comme dans beaucoup de cas sem-
« blables, de décider par quelle cité la médaille fut frappée.

« La légende, qui est elliptique et ambiguë, ne peut lever
« cette difficulté. Deux manières de l'expliquer se présentent :
« En supposant que le terme ordinaire ἀνέθηκε soit sous-en-
« tendu, l'inscription doit être lue ΑΓΑΘΥΡΝΟΣ ἀνέθηκε τῷ
« δήμῳ ΤΥΝΔΑΡΙΔΟΣ, pour signifier que la médaille fut frap-
« pée par les habitants d'Agathyrnus. Si, au contraire, νόμισμα
« ou quelque terme pareil était sous-entendu, la médaille
« appartiendrait alors à Tyndaris, et la figure du revers serait
« une représentation honorifique du peuple d'Agathyrnus.
« Cette opinion pourrait être la plus vraisemblable. »

J'ai rapporté le texte presque tout entier, parce que, ne partageant pas les sentiments de l'auteur, je dois mettre les savants à portée de juger si ma critique est erronée.

Diodore nous apprend que quatre fils d'Æole régnèrent sur diverses portions de la Sicile. Pheræmon et Androclès eurent le pays qui s'étend depuis le détroit de Messana jusqu'à Lilybée; Xuthus occupa la contrée des Léontins; Agathyrnus gouverna le territoire qui s'appela depuis *Agathyrnie*, et fonda la ville à laquelle il donna son nom (9). La numismatique vient encore ici au secours de l'histoire. Nous trouvons des médailles de la colonie tauroménitaine de Peloria, ainsi décrites :

(9) Diod. Sicil., lib. V, c. 8.

1. ΠΕΛΩΡΙΑΣ. Tête de femme couronnée de roseaux à gauche; dessous, un dauphin.

℞. ΦΕΡΑΙΜΩΝ. Guerrier nu, casqué, armé d'une lance et d'un bouclier, combattant à droite; dans le champ, Ξ..... AR. Drachme. F*.

2. ΠΕΛΩΡΙΑΣ. Tête de femme couronnée de roseaux à gauche; dessous, un dauphin.

℞. ΦΕΡΑΙΜΩΝ..H. Guerrier armé d'une lance et d'un bouclier, combattant..... Æ.

Eckhell n'a pas hésité à reconnaître dans le guerrier, Pheræmon, le fils d'Æole, le même qui, avec son frère Androclès, avait régné sur ces rivages (11). La tête de femme, semblable à celle d'Aréthuse, est probablement la divinité des lacs Péloriens, dont Solin parle avec admiration (12), et le nom de Peloria, bien antérieur en Sicile à la tradition du pilote d'Annibal, était visiblement appliqué à la digue gigantesque élevée en promontoire par Orion. (13)

Il est impossible de ne pas sentir l'analogie du nouveau type de Tyndaris avec ces monnaies de Peloria. Dans les deux monnaies, le nom des villes est au génitif singulier, ΠΕΛΩΡΙΑΣ, ΤΥΝΔΑΡΙΔΟΣ; au revers, les deux fils d'Æole, avec leur nom au nominatif : ΦΕΡΑΙΜΩΝ, ΑΓΑΘΥΡΝΟΣ. Ce ne sont pas les deux seuls personnages qui aient obtenu en Sicile des honneurs particuliers, et le culte monétaire; Leucaspis, Pediacrates, Buphonas, Gaugates, Cygæus et Crytidas, tués par Hercule, étaient également vénérés (14). Le premier est représenté sur un drachme de Syracuse, dans l'attitude d'un combattant, et avec son épigraphe, ΛΕΥΚΑΣΠΙΣ. Il est peut-être utile de noter ici que, parmi les héros siciliens dont la numismatique nous a transmis les images, ceux de qui les noms impliquent un rapport avec la terre et sa culture sont complétement omis, tandis que les guerriers à noms mili-

(11) Doctrin. num. vet., t. I.
(12) Solin. c. XI.
(13) Hesiod. ap. Diod. Sic., lib. IV, c. 85.
(14) Diod. Sicul., lib. IV, c. 23.

taires, Agathyrnus, Leucaspis et Pheræmon, ont été gravés sur les médailles.

J'ajouterai que l'explication de M. Millingen contrarie les documents antiques sans pouvoir les infirmer. Le nom d'Agathyrna varia beaucoup sans doute : nous lisons Agathyrna, Agathyrsa, Agathyrnum, Agathyrium, et même Agatinnum, mais jamais Agathyrnus. ΑΓΑΘΥΡΝΟΣ n'est pas davantage le nom du peuple agathyrnien, qui serait alors δῆμος ΑΓΑΘΥΡΝΑΙΟΣ, comme le dit positivement l'abréviateur d'Étienne de Byzance. (15)

La numismatique et la philologie exigent donc que la nouvelle concorde soit supprimée, l'exemple de Peloria conservant à Tyndaris seule l'attribution d'une monnaie représentant un héros du nord de la Sicile.

En essayant de réfuter l'attribution de la monnaie tyndaritaine, je ne prétends pas attaquer une autre concorde entre Cephalœdium et une Héraclée désignée justement comme l'Heraclea Minoa, entre Agrigente et Eryx. La supposition gratuite d'une ville de ce nom dans les îles Éoliennes (16) séduisante d'abord, à cause du voisinage de Cefalu, doit néanmoins céder à plusieurs considérations que nous allons développer. La médaille est :

ΚΕΦΑΛΟΙΔΙΟ. Tête d'Hercule à droite, couverte de la peau de lion.

℞. ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΑΝ. Bœuf cornupète à droite. Ꜷ. Drachme. F*.

Sur le côté qui porte le nom de Cephalœdium, la tête d'Hercule n'est pas une nouveauté; plusieurs coins de Cephalœdium la reproduisent. Le revers des Héracléotes est le seul qui, avec un type inédit, réunisse la difficulté d'expliquer comment un bœuf cornupète remplace les attributs d'Hercule, plus nécessaires, à ce qu'il semble, sur une monnaie héracléote que sur

(15) Cluver. Sic. antiq., lib. I, p. 294.

(16) Les géographes parlent bien d'une île Héracléote entre Lipari et Strongoli, mais ils ne mentionnent pas de ville éolienne de ce nom. Le type du taureau serait aussi inexplicable pour des îles aussi petites que Basiluzzo ou Panaria.

toute autre. L'histoire intervient ici, à son tour, pour rendre compte d'une bizarrerie apparente de la numismatique.

Diodore et Pausanias racontent qu'Hercule, faisant le tour de la Sicile, côtoya le nord de l'île, en conduisant avec lui les taureaux de Géryon. Arrivé sur le territoire où régnait Eryx, il fut défié par le prince sicilien au célèbre combat du ceste, demeuré si fameux dans la mythologie. Chacun des adversaires déposa d'avance le prix de la victoire : Éryx donna pour gage les états soumis à ses lois; Hercule ses taureaux, et l'espérance de l'immortalité. Éryx succomba; son domaine, resté dans la possession du vainqueur, fut laissé par Hercule aux habitants du pays pour le cultiver, jusqu'à ce que ses descendants vinssent réclamer son héritage.

Long-temps après, Dorieus le Spartiate vint, avec une colonie, s'établir dans ces mêmes régions, et en reprendre possession au nom d'Hercule son aïeul. Il y occupa une ville autrefois appelée *Macara*, puis *Minoa*, et lui donna le nom d'*Héraclée*. (17)

A l'aide de cette tradition, on explique d'une manière fort simple la médaille ci-dessus; le bœuf cornupète se rapporte indubitablement aux troupeaux de Géryon proposés comme prix du combat, en échange du royaume d'Eryx; la légende en dialecte dorien atteste la présence de la colonie spartiate.

La seconde année de la 118e olympiade, Xénodocus, stratège d'Agrigente, appela les Siciliens à la liberté, et s'efforça de leur faire secouer le joug despotique d'Agathocles. Au nombre des cités insurgées étaient Héraclée et Cephalœdium; mais Agathocles abordant à Sélinonte, fit rentrer Héraclée dans l'esclavage, prit Cephalœdium, et y laissa Leptines pour comprimer leur rébellion. (18)

Le style de notre médaille coïncide parfaitement avec ce récit et avec l'époque d'Agathocles. La courte existence de la ligue pour l'affranchissement de la Sicile, est aussi confirmée par le petit nombre de concordes frappées à cette occasion.

(17) Diod. Sicul., lib. IV, c. 23. Pausan. Lacon., c. 26.
(18) Diod. Sicul., lib. XX, c. 56.

Par une heureuse rectification, l'auteur a réparé l'inexactitude qu'il avait commise autrefois en lisant sur une division de drachme de Gelas, ΕΥΒΟΙΑ, et au revers, ΓΕΛΩΙΩΝ; cette concorde a disparu. La légende restituée est ΕΥΝΟΜΙΑ, ΓΕΛΩΙΩΝ, comme nous lisons sur d'autres autonomes, ΕΙΡΗΝΗ, ΛΟΚΡΩΝ. (19)

Selon nous, la tête de femme n'est pas celle de Cérès, dont elle ne porte aucun attribut; c'est plutôt l'Eunomia elle-même désignée par l'inscription, comme nous voyons la Concorde sur beaucoup de médailles, et sur celle de Locres la Paix, ΕΙΡΗΝΗ. Un bas-relief de Tirea montre également ΕΥΘΗΝΙΑ, l'Abondance, personnifiée par une femme. (20)

Sans arrêter le lecteur à des médailles déjà connues, telles que le médaillon samien de Messana, ou à des variantes peu importantes de légende, comme celle des Mamertins, je citerai, parmi les autonomes les plus rares de la Sicile, les médailles de Nacona, et surtout celle de Naxos, avec le nom ΓΡΟΚΛΗΣ. M. Millingen prouve incontestablement que ce Proclès n'est pas le tyran qui livra Naxos à Denys l'ancien. M. R. Rochette montrera bientôt par un beau travail, que ce nom doit être rangé avec ceux d'Euthymus, d'Evænetus, de Parmenon et de Cimon, parmi ceux des artistes assez célèbres pour avoir osé signer les monnaies qu'ils étaient chargés de graver.

Comme la numismatique de l'Italie et de la Sicile forme un ensemble séparé, je rendrai compte, dans un article subséquent, du reste de l'ouvrage, étant forcé, par l'importance du sujet, de suivre presque pas à pas les savantes recherches de l'auteur.

LE DUC DE LUYNES.

(19) M. Millingen dit lui-même que, d'après Pindare et Hésiode, la paix ΕΙΡΗΝΗ, et la déesse des bonnes lois ΕΥΝΟΜΙΑ, sont sœurs de la Justice ΔΙΚΗ, et filles de Thémis.

(20) Annal. dell' Instituto di Corrisp. arch. 1829, p. 132, *Tav. d'agg.* C, 1.

III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

1. TOPOGRAPHIE.

SOPRA IL TEMPIO DI MINERVA ED IL PANELLENIUM IN EGINA.

Avendo nel terzo supplimento della mia opera sul tempio d'Apollo a Bassae, dimostrato l'errore intorno il *Panellenium*, il quale si era conservato fin da' tempi di Spohn e Chandler, mi figurai, che gli avanzi antichissimi scoperti al monte Panellenio fossero stimati bastevoli da ciascheduno, per riconoscere il vero Panellenium, opinai che, tanto per gli avanzi trovati corrispondenti colla posizione dell' antica città d' *Oea*, quanto per le sculture eginetiche, il tempio di Minerva, menzionato da Erodoto, fosse stato da me determinato abbastanza onde non più confonderlo col Panellenium. In realtà, nessun dubbio contro que' miei schiarimenti è pervenuto a mia notizia, se non quello del cavaliere Scharnhorst (1) nelle sue osservazioni topografiche sopra l'isola d'Egina, dove egli torna a dare la preferenza all' anteriore denominazione. Quel dubbio però, non trattato come punto di controversia, nell' impugnare le mie prove, ma soltanto raccommandato all' ulteriore esame dei viaggiatori, sarebbe troppo leggiermente manifestato, per eccitare la mia replica, se la circostanza, che stò pubblicando le mie vedute pittoresche-topografiche della Grecia, non m' imponesse di contraddire all' erronea denominazione del tempio, ponendo in miglior luce le ragioni già enunziate, per abbattere quel falso supposito.

Per certo il dotto Chandler non sarebbe rimaso nel suo errore, qualora, stendendo il suo viaggio per l' isola intera, avesse veduto tutti i resti esistenti, perciocchè, siccome, seguendo Erodoto, presumeva la situazione di Oea già nelle

(1) Annali dell' Instituto del 1829, p. 201, 55.

vicinanze del Castello veneziano d'Egina, così egli non poteva non conoscere il tempio di Minerva mentovato dallo stesso Erodoto nella medesima occasione, e, per conseguenza, non poteva pure riconoscere in quelle rovine il Panellenium. Ma egli era preso dall' opinione, che il Castello d' Egina occupasse determinatamente il sito di Oea, benchè non vi si trovi verun indizio d' antichità; ed a ciò credere lo indusse l' espressione di Erodoto : « Nel centro dell' isola », espressione da non interpretarsi nel senso pretto delle parole, il che or ora dimostrerò.

Chandler non aveva conoscenza degli avanzi di mura antiche tra il Castello d' Egina ed il tempio, sulla cima del monte, nè di quelli che si trovano nella vallata appresso il tempio medesimo, e fanno testimonianza della città di Oea. Egli non considerava, che il monte Panellenio fosse il più alto del isola, soprastando, lontano di là, verso la punta meridionale della medesima. Non usavano i viaggiatori di visitare il monte Panellenio, quindi rimasero ignoti i resti esistenti, sino acchè io con due compagni visitai nell 1811 anche questa parte dell' isola e salii sopra quello. In un subito si manifestò il suddetto errore, in che caddero oltre lo Chandler anche il signor Dodwell ed il cavaliere Gell. In realtà non vi trovammo altro, se non appartenenze del santuario Panellenio; quì, in fatto, trovammo rovine d' un tempio di cui Pausania poteva dire : « Si dice che Eaco lo fabbricasse. » All' incontro le rovine di tempio distanti di quà e nella parte opposta dell' isola, non si accordano colle notizie degli autori antichi intorno il Panellenium : furono già date in luce le statue del frontone del tempio d' Egina; resti di recinti murati, avanzi di altre fabbriche in vicinanza di capelle cristiane, rovine di sepolcri e d' una torre somministravano numerosi indizj tutti d' una città, appoggiati dalla forma stessa dell' altura, dove stà il tempio. Or come Pausania avrebbe espressamente menzionato, che, fuor del Panellenium, null' altro fabbricato vi avesse esistenza? Chi è poi che crederebbe il tempio delle statue Eginetiche un edifizio de' tempi di Eaco? Chi è che il crederebbe d' un epoca posteriore a Pausania? E senza aver

ricorso a tali supposizioni inamissibili, altro non resta che di accusar d' ignoranza e d' errore quel dotto periegete. Le mura poligone al monte Panellenio peraltro sono atte a sciogliere tutto l' imbarazzo. Sopra quegli avanzi antichissimi fu edificata la chiesa *Hagios Nicolaos* (2), la chiesa monastica la più antica di Egina, distrutta egualmente già molto tempo fà. I monaci fondarono posteriormente il convento Panagia Phaneromein, e la loro chiesa la più antica fa testimonianza, che questo luogo era occupato sino da' primi tempi dei Cristiani dal sommo sacrario dell' isola.

Passiamo ora a dare compendiosamente un' occhiata ai miei ragionamenti nel soprammenzionato supplimento dell' opera intorno il tempio d'Apollo. Esso si appoggia sopra la tesi irrefragabile, che il Panellenium era situato sul monte Panellenio, e che, fuor di quel santuario attribuito ad Eaco, non si trovava sul monte altro edifizio di questa sorta; mentre che il Panellenium di Spohn e di Chandler è distante due leghe almeno di là, e situato sopra una vetta meno elevata, dopo trascorso buon numero di valli ed altri monti.

Più è da notarsi, che presso il preteso Panellenium si trovano i chiari segni d' una antica città. Qual altro luogo può esser stato mai questo, se non Oea, che sappiamo fosse l' unica città nell' interno dell' isola? Egina, altra città di quell' isola istessa, fù marittima, ed una terza non esiste giammai: con che si accorda per l' appunto il testimonio di Erodoto, cioè che nella città d' Oea era un tempio di Minerva. Ecco per tanto il medesimo tempio caratterizzato quanto mai si possa desiderare come tempio di Minerva, portando la statua di questa divinità in ambedue le fronti. Combina pure lo stile, tanto dell' edifizio medesimo quanto delle sculture ritrovatevi; perciocchè corrisponde perfettamente coll' epoca che Erodoto addita, cioè della rinnuovata restaurazione del tempio; e per tal modo il detto edifizio si attacca ad un avvenimento storico, in ricordanza del quale Minerva, la dea della navigazione, fù

(2) Questa chiesa è nella carta geografica annessa dal cav. Scharnhorst, erroneamente chiamata S. Michele, laddove nel testo lo stesso nome è giustamente emendato in S. Nicola.

precipuamente celebrata appresso gli Egineti durante il colmo delle loro potenza e ricchezza. Mentre che coteste circostanze mettono in chiaro l'esistenza ed il sito del tempio di Minerva, quella antichissima rovina sul manifesto monte Panellenio non può esser altro che il Panellenium.

Questa esposizione compendiosa della mia scoperta del vero sito del Panellenium e del tempio di Minerva, fa vedere che le prove fondamentali (questo è il termine di quelle notizie topografiche, pag. 211), per appoggiarla, furono assai più evidenti di quel che offre una scarsa indicazione delle statue del tempio di Minerva, e del culto di Giove, celebrato alle cime dei monti; e mi dispenso di ripetere tutti i particolari del mio ragionamento, il quale è già pubblicato a piacere di chi amasse informarsene. Soltanto voglio fermarmi ad una considerazione del cav. Scharnhorst, la sola che ha qualche apparenza di fondamento, cioè la questione : perchè il solo Erodoto, e non Pausania, abbia fatto menzione del tempio di Minerva di Oea? (non osta Strabone, citato in quel articolo, perch' egli non intese mai di farsi rapportatore di tempj).

Pausania in vero non poteva descrivere quel che non avea veduto. Ho dimostrato al luogo citato, che dando preferenza alla strada più comoda per andare al monte Panellenio, cioè a quella della spiaggia del mare, egli non toccò nel suo viaggio la città d'Oea, il che apparisce dal suo descrivere il tempio di Aphea ossia Dictynna. Quindi egli non ha enumerato che i tempj appresso il porto grande della città d'Egina, e la ragione perchè non si diresse verso Oea non rimane ignota per chi considera tutte le circostanze concludenti. I primi Cristiani conservarono ad uso del loro culto tutti i tempj che trovarono. Il tempio della Minerva di Oea, siccome quello di Apollo a Bassae, non è stato consecrato da loro. Perchè? senza dubbio avrebbero subito questi tempj il medesimo cambiamento come tutti gli altri, se in realtà fossero stati tempj ancora; ma abbandonati già nel tempo di Pausania, egli non trovò ragione di visitarli; d'altra parte se gli avesse veduti, non poteva osservar silenzio intorno edifizj, l'importanza dei quali possiamo estimar noi, poichè i Cristiani non gli hanno toccati;

dal che ci risulta il bene di veder conservate le sculture d'Egina e di Figalia.

Sarebbe dunque mestieri di raccomandare ad un esame ulteriore di altri viaggiatori una verità già evidente per se, e dimostrata, tempo fà, sino alla massima chiarezza? Quanti viaggiatori già furono che hanno mancato di vedere il monte, impediti da roccie; di veder il tempio, impediti da rovine; di vedere la selva, impediti da alberi? Frattanto si può, senza aver l' incommodo del viaggio, immaginare la situazione sì del monte Panellenio come del tempio d'Oea per l'ajuto delle vedute d'Egina, e di qualunque mappa geografica, alla quale può servire di acconcio supplimento il disegno dello stesso Cav. Scharnhorst, compiegato all'articolo più volte menzionato, servendo esso medesimo per rendere più evidente la gran distanza del monte dall' opinato Panellenium; bisogna sapere peraltro che il monte, ancora oggidì significato per la parola ellenica *Oros* (siccome pure *Athos*), è, nel disegno del Cav. Scharnhorst, soltanto indicato per la capella di St. Elia, ed il Panellenium coll' erronea denominazione di convento di S. Michele. Un altro difetto è pure la mancanza d'indicazione delle capelle e dei resti antichi di Oea appresso il creduto Panellenium, ossia tempio di Minerva, e questo per la ragione che il Cav. Scharnhorst non gli ha veduti.

Per servire alla conoscenza della situazione del tempio di Minerva ed alla distinzione di quello dal Panellenium, ho digià addotto, che il monte Panellenio come il più alto dell' isola, fù, conformemente all' uso antico, consacrato a Giove. Chi pertanto volesse pretendere, che il Panellenium avesse dovuto occupare propriamente l'estrema cima di questo monte, non farebbe alcun caso de' manifesti avanzi, che abbiamo sotto gli occhj, i quali peraltro si spiegano perfettamente per la formazione conica della cima, non offrendo spazio bastante all' estensione d'un tempio; siccome pure ho rapportato nel supplimento dell' opera citata. Quella capella picciolissima Agios Elias riempie totalmente quel breve spazio. Peraltro vi sono sopra la rupe incavi di scarpello che testificano l'essere stati qui fondati i piedi d'una statua. Al mio pa-

rere vi furono la statua di Giove e quel altare menzionato da Pindaro, sul quale Eaco ed i figli suoi imploravano da Giove la pioggia per gli inviati di tutti gli Elleni, e che fù posteriormente consacrato al Giove Panellenio; il quale altare è situato al declivio sì, ma ben in alto e per nulla sotto il monte. Teofrasto e gli abitanti presenti attestano peraltro, che questa cima annunzia la pioggia, siccome lo fa l' altare conico di cenere e terra di Giove al monte Liceo in Arcadia, siccome quello sul Aenos in Cefalenia, e siccome quello del Giove Laziale sul monte Albano presso di Roma.

BAR. DI STACKELBERG.

Queste osservazioni comunicateci in una lettera del signor barone di Stackelberg al cav. Kestner de' 27 marzo 1830, e da questo estratte e tradotte per l'uopo presente, erano scritte prima che a quel nostro chiarissimo collaboratore il terzo fascicolo degli Annali del 1829, fosse giunto ed in questo gli fossero presentati non già dubbj da sciogliere, ma documenti da combattere, cioè l'iscrizione relativa a Giove Panellenio, la quale dal signor Lenormant (3) dicesi rinvenuta negli avanzi dello stesso tempio, sul quale si contrasta. Non pertanto questa nuova scoperta parve più interessante al nostro amico, il quale in una posteriore sua lettera de' 28 aprile brevemente si esprime così : « Supposto che l'iscrizione data dal signor Lenormant sia superiore ad ogni dubbio della sua autenticità, e che non sia affatto sospetta d'essere di quei frivoli scherzi coi quali taluni dimoranti nella Grecia più d'una volta si abusarono de' zelanti amatori dell' antico; come mai essa potrà far testimonianza contra il tempio di Minerva, essendo tolta (secondo che dice lo stesso signor Lenormant) da un altro monumento per quindi far parte d' un capitello del tempio di Minerva? Imperciocchè esistente sul lato inferiore del capitello, ove non era visibile a nessuno spettatore, non aveva certamente il suo posto primitivo, e non può più indicarne quel sito nel quale facea onore al culto del Panellenio Giove.

(3) Annali dell'Instituto, 1829, p. 342.

Protesto adunque nuovamente e per l' ultima volta di non aver finora incontrato nessuna contraddizione sufficiente contro la mia dimostrazione dell' antico tempio di Minerva : e quest' asserzione mi basterà, giacchè ai naturalisti lascio il godersi dell' eruzione volcanica che già sento aver distrutto il Panellenio senza aver punto danneggiato il tempio di Minerva. »

O. G.

2. SCULPTURE.

a. LA NAISSANCE DE VÉNUS.

(*Tavola d'aggiunta*, 1830. L, 1.)

On voit dans la galerie de Florence un groupe en bronze d'un style sévère et d'une composition remarquable par sa simplicité. Plusieurs archéologues l'ont expliqué bien diversement, et sans épuiser les conjectures; séduit par l'intérêt du sujet, nous venons à notre tour le soumettre à un nouvel examen.

Gori, qui, le premier, publia ce monument (*Mus. étrusq. I.* 38), y voyait *Mercure portant Proserpine*, opinion suivie par Winckelmann (*Mon. ined.*, n° 39). M. Rochette remarque avec raison que Mercure ne porte jamais d'ailes aux épaules, et qu'il se trouvait ici dépouillé des attributs qu'on lui connaît, du pétase, du caducée, et de la chaussure. Il observe aussi que le nom de Proserpine, attribué à la petite figure, n'est pas mieux fondé, puisqu'il ne se rattache à aucun mythe connu, et qu'il ne s'appuie sur aucun témoignage positif.

M. *Zannoni* a reproduit ce groupe *Galleria di Firenze* S. 4, t. I, tav. 24, p. 57 à 65, en substituant *Bacchus enfant* à Proserpine. Ici encore je suis parfaitement de l'avis de M. Rochette, qui pense que Bacchus enfant devrait être nu, et que la figure portée par l'éphèbe ailé, n'est certainement pas un enfant mâle.

Tout récemment, l'antiquaire français (1) a proposé une nouvelle explication. Il voit dans l'adolescent nu et ailé *le*

(1) Recueil des Monum. inédits, Pl. XLII, pag. 228, 230.

génie de la naissance, Δαίμων γενέθλιος, genius natalis, *portant entre ses bras un enfant nouveau né, et comme emmailloté dans son étroite tunique.* La couronne radiée qui entoure sa tête paraît à ce savant être la couronne mystique. Cette troisième interprétation fait naître plusieurs objections. Un enfant porté par le génie de la naissance ne semble pas devoir être vêtu d'une longue tunique et d'un péplos, mais se présenter ou réellement emmailloté, comme on le voit sur les monuments relatifs à la naissance d'Apollon et de Diane (2), et à celle d'Hélène (3), ainsi que sur un grand nombre de bas-reliefs, ou bien placé dans une de ces corbeilles nommées λίχνος, semblables à celles que supporte un Satyre dans un monument très curieux du Vatican (4). Quant à la figure qui doit représenter le génie de la naissance, observons que les ailes qui lui seraient ici particulières, ne se trouvent nullement justifiées par le témoignage des anciens. Hésychius rapporte qu'Eschyle avait imaginé un génie nouveau, relatif à la fête des Amphidromies, et comme un génie de la naissance. M. Rochette a vu dans le mot Δαίμονα un être *ailé,* et beaucoup d'antiquaires partagent son opinion; mais, selon l'ingénieuse explication de M. Welcker (5), le Δαίμων γενέθλιος que l'on voyait dans la pièce d'Eschyle appelée *Sémélé,* ne pouvait être que le Satyre du bas-relief du Vatican, peut-être aussi Silène avec le petit Bacchus dans ses bras; sujet familier, comme on sait, aux artistes anciens, et que nous connaissons par le groupe célèbre du Musée du Louvre (6). Où est d'ailleurs la nécessité d'expliquer le mot Δαίμων par un être *ailé,* lorsque cette expression désigne simplement une divinité d'un ordre inférieur, qui sert de compagnon ou de ministre à un dieu du premier ordre? Ainsi, Philostrate (7) nous apprend que Comos et Gelos Δαίμονες, génies très gais et amis du vin, se

(2) Annales de l'Institut de Corresp. vol. I, tav. d'agg. 1829, G.

(3) *Ibid.*, vol. II, tav. d'agg. 1830, G.

(4) Winckelmann, Monum. inédits, tav. 53. Millin, Galerie Mythol. LXVII, 232.

(5) Nachtrag zur AEschylischen Trilogie, S. 122.

(6) Bouillon, Musée royal, Pl. LXVIII.

(7) Imag. I, 25.

trouvaient sur le vaisseau de Bacchus, lorsque les pirates tyrrhéniens vinrent l'attaquer. Grâce à un grand nombre de vases grammatiques, il ne peut s'élever de doute sur la manière dont le Comos bachique fut autrefois représenté ; c'était toujours un Satyre ou un Silène jouant de la flûte, de la lyre, ou de la cithare (8). Jamais on ne lui voit des ailes attachées aux épaules. Pausanias (9) donne une autre preuve de la justesse de notre assertion, lorsqu'en parlant du temple de Bacchus, il cite un masque enchâssé dans la muraille, et ajoute que c'était celui d'*Acratos*, d'un des génies de Bacchus. Or, nous avons une idée très précise de la figure d'*Acratos*, homogène à Oinos et à Hedyoinos, emblème du vin pur ; il se voit toujours sous les traits d'un Satyre, ou Silène portant un céras, un canthare, une outre, et quelquefois un cratère (10). Mais jusqu'à présent aucun monument ne l'a représenté avec des ailes. Un passage de Lucien, allégué par M. Rochette, vient encore à l'appui de notre opinion ; car, dans la description détaillée que Lucien a donnée d'un jeune homme qui porte un enfant nouveau né, cet auteur grec n'aurait certainement pas omis de mentionner les ailes, si son adolescent en avait porté. Mais ce que M. Rochette ne paraît pas avoir observé, c'est que l'adolescent cité par Lucien, porte l'enfant *dans les enfers* ; fonction difficile à concilier avec les attributions d'un génie de la naissance. (11)

La conjecture de M. Rochette, outre qu'elle n'est pas justifiée par le groupe même, a sur les deux autres ce désavantage, qu'elle déplace la critique et la transporte du terrain de la mythologie sur celui de l'allégorie. Comme les êtres allégoriques sont tous créés par l'imagination des poètes ou des artistes, ils varient au gré de chacun d'eux, et suivant la mesure de leur génie. C'est ce qui rend toute certitude impossible à cet égard. Combien d'éphèbes ailés, par exemple, dépourvus

(8) Musée Blacas, p. 42.
(9) L. I, c. 2.
(10) Musée Blacas, p. 43.
(11) Lucian. Philopseudes 25, p. 53. 'Εφίσταταί μοι νεανίας παγκάλος λευκὸν ἱμάτιον περιβεβλημένος· εἶτα ἀναστήσας ἄγει διά τινος χάσματος ἐς τὸν Αΐδην.

de tout autre attribut, ne retrouvons-nous pas sur les vases peints? Et, pour ne parler que de ceux qui paraissent poursuivre des femmes, à combien d'explications ne sont-ils pas sujets? Sont-ce toujours des Amours? Est-ce Borée poursuivant Orithyie; est-ce un de ses fils, ou (qui l'aurait jamais deviné?), est-ce Oneiros Ὄνειρος, qui poursuit une femme (12)? c'est ce qui fait que, pour ma part, je préfère m'abstenir entièrement d'interprétations allégoriques, et attendre plutôt que des inscriptions viennent éclaircir cette partie de l'antiquité figurée, la plus arbitraire, et par cette raison la plus difficile de toutes. On ne s'étonnera donc pas qu'en proposant une *quatrième* explication du bronze de Florence, je rentre dans le cercle des faits mythologiques:

A la vue d'un *éphèbe ailé*, l'idée d'un *Amour* se présente naturellement à l'esprit. Mais quelle peut être la petite femme qu'il porte dans ses bras? Pausanias (13) nous donne une solution irrécusable de ce problème.

Μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος· τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ.

Après Hestia est l'Amour recevant Vénus sortie de la mer: Pitho la couronne.

Le mot ὑποδεχόμενος, dont le sens n'a pas été saisi par quelques antiquaires, qui ont imaginé un Amour planant dans les airs, et recevant Vénus au moment où elle sort de la mer, exprime parfaitement l'action et l'attitude du personnage ailé que nous cherchons à expliquer.

Les vers 25 et 26 de Moschus, *Idylle II, Europe*,

Ὡς μ' ἔβαλε κραδίην κείνης Πόθος! ὥς με καὶ αὐτή
Ἀσπασίως ὑπέδεκτο καὶ ὡς σφετέρην ἴδε παῖδα! (14)

(12) Sur un oxybaphon de M. Middleton à Paris.

(13) Lib. V, cap. 11.

(14) Mosch. Idyll. IV, v. 89, 90, une mère parlant de son fils:

Οὐκ οἶδα δυσάμμορος, εἴτε μιν αυτις
Ἐνθάδε νοστήσανθ' ὑποδέξομαι, εἴτε καὶ οὐκί.

Cf. Paus. VIII, 41: ὡς ὁμοῦ Θέτιδι ὑπεδέξατο Ἥφαιστον. Philostr. Imagg. I, 11: Καὶ τῷ μὲν Φαέθοντι κόλπον ὑπέχει (Eridanus), τὸ γὰρ σχῆμα δεξαμένου. Paus. VIII, 22: Τὸ βάραθρον τήν τε ἔλαφον καὶ ἐπ' αὐτῇ τὸν ἄνδρα ὑπεδέξατο.

prouvent encore que le mot ὑποδέχομαι, comme le *suscipere* des Romains, s'applique spécialement à l'action des parents qui reçoivent leurs enfants dans leurs bras. Mais le témoignage le moins équivoque ressort de deux passages de Philostrate, *Imagg. I,* 6 : Οἱ μὲν (Ἔρωτες) γὰρ διὰ τοῦ μήλου παίζοντες πόθου ἄρχονται· ὅθεν ὁ μὲν ἀφίησι φίλησας τὸ μῆλον, ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸ ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ, δῆλον ὡς ἀντιφιλήσων εἰ λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων αὐτὸ.

Imagg. II, 1 : Τὴν Ἀφροδίτην ἐκφῦναι ἐκ θαλάττης λέγουσιν, ἐπιῤῥοῇ τοῦ Οὐρανοῦ, καὶ ὅπου μὲν τῶν νήσων πρόσεσχεν, οὔπω λέγουσιν, ἐροῦσι δὲ οἶμαι Πάφον. Τὴν γένεσιν δὲ ἱκανῶς ᾄδουσιν· ἀναβλέπουσαι μὲν γὰρ, ἐμφαίνουσιν ὅτι ἀπ' οὐρανοῦ· τὰς δὲ χεῖρας ὑπτίας ὑποκινοῦσαι δηλοῦσιν ὅτι ἐκ θαλάττης· τὸ μειδίαμα δὲ αὐτῶν γαλήνης ἐστὶν αἴνιγμα.

Dans le premier de ces passages, il est question d'un Amour qui reçoit la pomme, les mains ouvertes, mouvement que l'auteur grec désigne par le mot ὑποδέχομαι. Dans le second, il s'agit des vierges qui chantent la naissance de Vénus, fille du Ciel et de la Mer. En regardant en haut, dit Philostrate, elles rappellent son origine céleste, et en abaissant leurs mains ouvertes, elles indiquent que c'est de la mer que Vénus est sortie.

Si la véritable acception du mot ὑποδέχομαι est démontrée, il s'ensuit que Vénus ne pouvait être représentée comme une beauté dont les formes seraient développées, mais qu'elle devait figurer dans cette scène sous les traits d'un enfant. C'est ce qu'indiquent précisément les mots *sortie de la mer,* c'est-à-dire *sortie à peine du sein maternel,* locution que j'explique par ces mots, *Vénus enfant,* Ἀφροδίτην παῖδα (15), expression que Pausanias ne pouvait, du reste, employer sans que la phrase ne devînt équivoque.

On observera peut-être que la petite déesse paraît avoir trois ou quatre ans, plutôt qu'elle ne ressemble à un enfant qui vient de naître; mais il ne faut pas oublier que, par une singularité des premiers temps de l'art, les artistes anciens ont presque tous commis la même faute dans l'exécution des sujets théogoniques. Si l'on s'étonnait encore que Vénus sorte

(15) Paus. II, 1, 7 : Θάλασσα ἀνέχουσα Ἀφροδίτην παῖδα.

toute vêtue de la mer, je citerais en ma faveur Ino Leucothée entièrement vêtue lorsqu'elle s'élève des flots de la mer, pour porter la ceinture à Ulysse (16); la déesse Thalassa, Neptune, Nérée et plusieurs autres divinités marines. D'ailleurs, lorsque Pausanias rapporte que Pitho ceint le front de Vénus d'une couronne, cet ornement ne suppose-t-il pas, pour compléter la toilette, des vêtements plus indispensables? Pitho, qui fait ici les fonctions de κοσμήτρια, aura voulu sans doute la présenter dans cette attitude décente qui convient au sexe de l'enfant, et qui caractérise surtout la Vénus dont il s'agit; car ce n'est point la déesse montée sur un bouc, ou celle qu'entourent les Amours Eros, Himeros et Pothos; mais c'est la Vénus qui sort de la mer pour être portée dans l'Olympe, et y devenir plus tard l'épouse de Hélios.

De même l'Amour qui soutient la déesse est bien loin d'être ce fils tant célébré par les chants d'Anacréon; c'est l'Amour qui, d'après Hésiode (17), est un des êtres primitifs de la création, et dont la mère s'appelle *Ilithyia* (18). Cette généalogie nous explique l'attitude dans laquelle il reçoit la jeune déesse, et le rapproche du fils de Maja qui exerce les mêmes fonctions. Cet Amour, on le conçoit sans peine, doit être un éphèbe; c'est même celui dont Praxitèle avait fait la statue à Thespies, et en l'honneur duquel on célébrait dans cette ville, ainsi qu'à Lebadée, des fêtes qui étaient en aussi grande réputation que les Panathénées de l'Attique. (19)

Quant à la couronne que porte Vénus, l'épithète de εὐστέφανος, χρυσοστέφανος (20), et d'autres noms analogues donnés à cette déesse par les poètes, justifient assez la présence de cet ornement. L'on se souviendra peut-être aussi qu'aux noces de Bacchus et d'Ariane, Vénus offrit à la fiancée une couronne d'or et de pierres précieuses. (21)

Le tronc d'arbre figuré derrière Eros peut très bien indi-

(16) Musée Blacas, Pl. XII.
(17) Theog. v. 116.
(18) Olen. apud Paus. IX, 27.
(19) Creuzer Symbol. B. III, S. 541.
(20) Hom. Hymn. VIII in Ven. v. 1.
(21) Hygin. Astronom. Poet. lib. II, c. 5.

quer le rivage et la terre (22) par opposition à la mer que Vénus vient de quitter.

Ainsi, soit qu'on considère chacune des figures et leurs détails, soit qu'on examine leur composition et l'intention que l'artiste a voulu révéler par ce groupe, toujours sera-t-il difficile de trouver une explication plus conforme au monument que celle de l'*Amour recevant Vénus enfant.*

TH. PANOFKA.

---

b. DE ZOPHORO PARTHENONIS MANTISSA.

Quanquam intelligo, commentationi meæ de Zophoro sculpto in cella Parthenonis, Annalium V. I, p. 221, insertæ, permulta addi posse, quippe qui eam profecto non ad rem conficiendam, sed ad invitanda et incitanda aliorum studia scripserim, non tamen non possum quin jam nunc adjicere properem, cum id ab ipsis his Annalibus (*eodem* V, p. 156) nobis ministratum multum facere videatur ad universum argumentum hujus operis sculpti penitus introspiciendum. Nam si in ea disputatione, p. 225, in curribus illis Panathenaicis sinistra parte viros juvenes, chlamyde amictos, plerosque galeatos et scuto insignes, *stare* dixi, id brevitatis causa factum est, cum plerique ex iis curribus non insistant, sed vel insilire vel desilire videantur; sunt etiam inter eos qui currum suum cursu sequantur. Jam ad hanc rem explicandam tanquam vocata adest inscriptio Panathenaica a Boeckhio edita et ita explicata ut non possit melius. In hac enim inter victores curulium certaminum primo loco nuncupantur peregrinus quidem, qui dicitur ἡνίοχος ἐσβιβάζων (hæc saltem lectio adhuc optima visa est), atque Atheniensis, qui dicitur ἀποβάτης. Hos duos viros eodem curru certasse, optime intellectum est, et ita quidem, ut ille habenas regeret, hic ante perfectum cursum curru desiliens pedum velocitate cum ceteris certaret, atque certum spatium emensus in currum reciperetur. Ita

(22) Paus. lib. V, c. 11 : Μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἔρως ἐστίν, etc.

enim Boeckhium rem recte explanasse mihi persuasi, ejusque rei novum documentum affero has ipsas Panathenaicorum solemnium imagines florentissimo Athenarum tempore deæ ipsius ædi insculptas; quibus quanquam certamen ipsum non exhibetur, sed pompa ludorum commissionem antecedens, jam tamen juvenes, qui nomina ad certamen professi sunt, qua arte sese victuros sperant, eam ostentare, alii curribus prævehi, alii quadrigas citato cursu insequi, alii desilire, alii rursus insilire videntur. Cujus ludorum generis origo manifesta, ut mihi videtur, deprehenditur in re bellica ævi heroici, quo viri principes armis onusti cum aurigis modo curru in prælium et per aciem vectabantur, modo desilientes statariam pugnam edebant, modo, si res parceret, curru suo quam fieri poterat celerrime recepti auferebantur. Cui certaminis hujus origini convenit id, quod in illo titulo Apobata civis est, sicut omnes, qui equo bellatore vel curru bellico certant, auriga autem, ut inferiore constitutus gradu dignitatis, peregrinus homo; conveniunt in primis arma, quibus Apobata, plane ut Catasterismorum libro, qui Eratostheni tribuebatur, describitur, in marmoribus hisce conspicuus est. Quo scriptore si ab Erichthonio ipso, Panathenæorum conditore, hoc ludorum genus derivatur, etiam hoc non sine causa et quodammodo recte factum est. Certe antiquissimum in ludis Panathenaicis hoc certamen fuisse, tum locus in inscriptione declarat, quem primum inter victores curules Apobata cum auriga suo occupant, tum quod in Zophoro Parthenonis omnes quadrigæ, nulla excepta, suum habent Apobatam s. desultorem, undè colligitur id commissionis genus inter certamina curulia aut unicum fuisse eo tempore (quod non crediderim), aut præ cæteris avita laude floruisse, et fabularum splendore, qui in operibus artis primus spectatur, eximium fuisse. Etiam quæ currus agendi artem invenisse et Erichthonium docuisse dicebatur, Minerva, ea statim in bello Phlegræo usa esse fertur, quo magis quadrigas, quibus in Panathenæis certabant, antiquitus ad bellum fuisse instructas credere licet. Quod tamen Athenienses non impediebat, quominus apobatico certamini, quod ex heroici ævi militia repetitum erat, adderent postea

ἅρμα πολεμιστήριον (sicut inscriptionis v. 58 docemur), quo singuli homines utroque munere, aurigæ et militis, fungentes vehebantur, neque desiliendo certabatur. — Ceterum in ea adhuc persto sententia, quam de virginibus iis, quæ hoc in certamine aurigarum munere fungi videntur, protuli, neque ab ea me demoveri passus sum iis, quæ Comes Claracensis, comiter ut solet, ei opposuit (*Musée de Sculpture,* t. II, p. 218), qui non deas certaminum (Hamillas quas dixi), sed Atticas virgines et filiasfamilias curribus illis vehi et frena regere credidit. Nam feminas Athenienses in ludis Panathenaicis partes sibi depoposcisse, nunquam mihi persuadere potero; exempla a mulieribus Lacænis et Macedonicis sumpta nihil ad vitam Atticarum virginum faciunt, quæ quam diversa fuerit, omnes scimus; etiam titulus e Corp. Inscript. n. 1591 advocatus huc non referendus erat, cum ad ludos Bœoticos et Macedonum tempora pertineat. Neque negligendum est, quod sæpe negligitur, discrimen inter victoriam in ludis Olympicis aliisve curru reportatam, quæ est res divitiarum et liberalitatis, et inter currum propria manu per hippodromum actum, quod artis et roboris opus. Atque ut rem uno verbo conficiam (ut mihi quidem videtur), Parthenonis Zophorus non exhibet virgines paucas quasdam cum juvenibus diversis de curribus certantes, sed cuivis quadrigæ, quotquot nunc integris tabulis plenius conspiciuntur, præter Apobatam, armis decorum virgo insistit, omnesque in pompa Panathenaica equi jugales manibus reguntur femineis. Hoc est quod explicationem sibi poscere videbatur.

C. O. Müller.

---

c. Vénus conduite dans l'Olympe;

Sur un putéal trouvé a Corinthe.

(*Tav. d'agg.* 1830. F.)

M. Panofka fait cette réflexion pleine de justesse, qu'il n'importe pas moins de fixer le sens des monuments déjà gravés que d'en faire connaître de nouveaux encore inédits. En partant de ce point de vue, il ne sera pas superflu de repren-

dre la discussion sur le célèbre putéal publié par M. Dodwell dans ses *Bassirilievi della Grecia* et dans son Voyage en Grèce (1). Nous n'osons pas rejeter l'opinion que le marbre ait jadis servi d'orifice à un puits dans quelque temple; d'après l'assurance du voyageur, il était encore employé comme revêtement d'un puits, lorsqu'il le découvrit. Actuellement il se trouve à Londres, où lord Guilford le possède.

Quelque ingénieuse que soit l'observation d'après laquelle M. Panofka compare ce bas-relief avec le dessin d'un vase représentant une fiancée amenée à son promis, ce qui lui fait voir, sur le premier de ces monuments, les noces d'Hercule et d'Hébé, je préfère cependant, comme la seule juste, suivant moi, l'explication de notre ami commun, M. Gerhard, exprimée par le titre de cet article (2). Celle de M. Panofka est vraisemblable, à ne considérer que l'ensemble; mais sitôt qu'on entre dans le détail, elle offre maint sujet de doute, et laisse plusieurs figures inexpliquées; l'attitude de Pitho, qui ne peut concerner que la fiancée, est, à côté d'Hercule, inconvenable, et il est extraordinaire de voir une fiancée guidée par Junon et Vénus.

Ce qui importe le plus, c'est de savoir ce que tient à la main le personnage principal, que les deux déesses conduisent. Ni le dessin de M. Dodwell, imprimé dans les deux ouvrages d'après la même planche, ni celui de M. de Stackelberg, que Gerhard a donné dans ses Monuments, ne montrent cet attribut assez distinctement pour que, d'après l'objet seulement, on puisse reconnaître une fleur; mais il la faut présumer, sans doute, d'après l'attitude. Or, par la fleur est désignée, sur plusieurs monuments, la Vénus du style hiéra-

(1) T. II, p. 200.

(2) M. Millingen, dans les Vases de sir Coghill, p. 16, croyait, comme l'éditeur, voir ici représentée la réconciliation d'Apollon et d'Hercule, Thémis ou la Pythie, Vénus et les Grâces. Le professeur Müller est de son avis dans les Wiener Iahrbücher, 1827, t. II, p. 263. Zoëga, dans une description inédite, d'après le dessin de Dodwell, nomme les figures de l'un des côtés, Minerve, Hercule, Alcmène ou Junon; celles de l'autre côté, Apollon, Diane, Latone, Mercure, les trois Grâces.

tique (3) ; et ce symbole, qui, près d'elle, ne désigne pas les fleurs du printemps (4), mais celles de la jeunesse et de la beauté, est exprimé aussi par le surnom de Ἄνθεια, qui lui appartient. (5)

Pour pouvoir décider sur la société dont la déesse fait partie, il est nécessaire d'avoir égard au lieu où se trouvait le monument, vu que ces associations de divinités, hors celles qui sont purement poétiques, sont généralement différentes selon les lieux. On ne saurait dire positivement quelles sont ces deux déesses qui se montrent les plus empressées auprès de leur nouvelle compagne, si ce sont Junon et Pitho, ou bien Junon et Charis, ou encore Amphitrite et Pitho. Mercure est suivi par Hestia, dont la présence est non seulement décidée par son voisin, mais de laquelle on ne saurait se passer ici, où on représente la réception dans un domicile. Apollon, marchant en avant avec sa sœur, touchant sa lyre, et introduisant ainsi Aphrodite, paraît, en quelque façon, avoir pris dans l'Olympe la place d'Hélios, qui, de même qu'Aphrodite, était la divinité principale de la ville de Corinthe, en sorte que, selon la légende, il en avait cédé la possession à Aphrodite (au lieu de la lui disputer), et qu'il

(3) Dans le Museo Chiaram., Tav. 36, et au candelabre du Vatican, Mus. Pioclem. t. IV, Tav. VIII, où Visconti préfère à tort le nom de *Spes*. Au Putéal Capitolin, Monum. inéd. Tav. 5, Mus. Capit. t. IV, Tab. XXII, et dans les Sculture del Museo Capit. t. II, Stanza del Vaso, Tav. 2, 3, la fleur se trouve suppléée d'après la description de Zoëga.

(4) C'est ainsi qu'expliquait Foggini, l. c., d'après la mythologie romaine. Relativement à cette idée, c'est plutôt Junon qui serait Ἄνθεια, comme Jupiter Ἄνθειος. Etym. M. v. Ἄνθεια, Phot. v. Ἡροάνθια, Hesych. Ἡροσάνθεια, où il paraît faux de chercher l'origine dans ἔαρ, et où on doit par conséquent écrire Ἡροάνθια, ou bien Ἡροσάνθεια (avec insertion de σ, comme Ἁλοσύδνη, ἀμφίσωπον, AEschyl. ap. Hesych.), la fête des fleurs, pour célébrer les noces de Junon. Sur le vase d'Astéas, représentant les Hespérides, Antheia, qui, d'après la manière dont les figures sont ordonnées, paraît en effet avoir rapport à Hercule, tient, ainsi que lui, une pomme à la main. Le nom employé sous la forme masculine ou féminine, est de ceux que choisissent le plus ordinairement les poètes pour désigner la belle jeunesse.

(5) Hesych. Ἄνθεια, Ἀφροδίτη παρὰ Κνωσίοις. Harpocr. Ἀνθεία ὅτι μὲν ἑταῖρα δῆλον. Le dernier peut-être à cause des ἀνθινὰ que les Hétères portaient. *V*. Prolégom. ad Theogn., p. LXXXVIII.

était placé dans le temple de celle-ci à Acrocorinthe, à côté d'Eros (6). Phidias, dans une représentation un peu plus étendue de la naissance d'Aphrodite, sur le piédestal de Jupiter (en quoi il avait peut-être songé à Corinthe), fait voir, à une extrémité, Hélios sur son char, à l'autre, Sélène à cheval, puis d'un côté, Jupiter, Junon et Charis, Mercure, Hestia; de l'autre, Apollon, Diane, Minerve et Hercule, Amphitrite, Eros et Pitho, Eros recevant la déesse sortie de la mer et Pitho la couronnant. (7)

Les autres figures sont, d'après ladite explication, tout-à-fait à leur place. *Pallas,* à côté d'Apollon, comme Jupiter n'est pas du nombre, se trouvant la personne la plus distinguée de cette réunion, reçoit le cortége, et *Hercule,* qui, comme dieu, se trouve toujours à ses côtés, était particulièrement distingué parmi les dieux de Corinthe. Les Bacchiades étaient issus de lui (8); la colonie corinthienne, Ambrakia, possédait une tradition à elle, d'après laquelle Apollon en avait disputé la possession à Diane et Hercule (9). Un Xoanon dédalien d'Hercule se trouvait à Corinthe, à côté du temple de la Minerve Chalinitis, et non loin du char d'Hélios et de Phaéton : sur les Propylées, se voyait un autre Hercule en bronze (10). Il faut se rappeler qu'Hercule était du nombre des dieux *πατρῷοι,* des peuples doriques (11), et que les Sicyoniens, voisins de Corinthe, soutenaient lui avoir les premiers voué un culte divin (12); de même aussi qu'ils firent ériger, fort anciennement, par Dipœnos et Scyllis, les statues d'Apol-

(6) Pausan. II, 4, 7.

(7) Pausan. V, 11, 3. D'après les mots Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος, Vénus était sortie de la mer sous des formes entièrement développées. Au contraire, il se trouvait au piédestal d'un char d'Amphitrite et de Posidon, à l'isthme, Θάλασσα ἀνέχουσα Ἀφροδίτην, des deux côtés des Néréides. Paus. II, 1, 7.

(8) Diod. Fragm. VI, p. 635 Wessel. Pausan. II, 4, 3.

(9) Anton. lib. 4, où les mots Κορίνθιοι δὲ πάντες εἰσὶν ἀφ' Ἡρακλέους forment un vers iambique proverbial, pourvu que εἴσ soit rétabli, et qu'on lise le dernier mot comme trois syllabes.

(10) Pausan. II, 4, 5. 3, 2.

(11) *Ibid.* IV, 8, 1.

(12) *Ibid.* II, 10, 1.

lon, d'Artémis, de Pallas et d'Héraclès (13). Aussi trouve-t-on précisément ce dieu sur des monuments hiératiques, dans un cercle étroit de divinités (14). Nous désignerons la déesse à ses côtés comme *Hébé*, à laquelle l'artiste avait bien sujet de penser en présence d'Aphrodite.

Une sorte de pendant à la représentation du putéal de Corinthe, c'est celle du trône d'Amyclès, où Pallas conduisait Hercule pour le faire habiter parmi les dieux; cependant on n'y voyait point l'assemblée même. (15)

J. G. Welcker.

---

d. LES NOCES D'HERCULE ET D'HÉBÉ.

(*Tavola d'aggiunta*, 1830, F.)

Les Réglements de l'Institut (1) ne me permettent pas de combattre ici les objections que M. Welcker vient d'élever contre mon opinion sur le putéal de Corinthe; mais je sais gré à mon savant collègue de m'avoir procuré l'occasion de rectifier quelques erreurs de détail qui se sont glissées dans l'article sur les Noces d'Hercule et d'Hébé, inséré page 146 de ce volume.

M. Welcker proteste, avec raison, contre la présence de Pitho, que je croyais reconnaître auprès d'Hercule, et qui ne peut, en effet, être convenablement placée qu'à côté de la fiancée (2). Je m'empresse de rétracter cette partie de ma dissertation, et quelques autres points encore.

En examinant les différents vêtements des déesses qui se voient sur notre putéal, on trouve que la femme guidée par

(13) Plin. XXXVI, 4, 1.

(14) Nommément aussi à l'Ara capitoline avec douze dieux.

(15) Pausan. III, 18, 7.

(1) Chap. VI, art. 3.

(2) Par la même raison, dans la scène où l'on voit Dédale former le taureau pour satisfaire la passion malheureuse de Pasiphaé, Pitho se trouve à côté du taureau : la nourrice qui se tient près d'Hippolyte est aussi une espèce de Pitho. Mais, lorsqu'il s'agit d'un amour légitime, Pitho doit nécessairement paraître près de la fiancée comme pour la persuader de se rendre aux instances de son amant.

deux autres porte une *ceinture*, ainsi que celle qui accompagne Hercule et la sœur d'Apollon. Personne n'ignore que la ceinture est le *symbole de la virginité* (3), et qu'au jour des noces les jeunes fiancées allaient la déposer dans le temple de Junon nuptiale (4). La déesse que nous regardons comme *Hébé* porte donc à bon droit ce symbole, qui contribue encore ici puissamment à éclaircir le véritable point de vue du sujet. De même la déesse placée derrière Hercule, se reconnaît pour Junon à ce signe, aussi-bien qu'au voile qui la caractérise (5). Enfin cette ceinture est encore un attribut essentiel de Diane, envisagée comme la protectrice des vierges. Il est important de remarquer que le costume de *Diane* ne diffère point de celui de *Latone*, et que l'absence de la ceinture chez cette dernière déesse (6), ainsi que le mouvement qu'elle fait pour ôter le péplos, est très significatif. Il était impossible de rendre plus sensible l'idée de la déesse de l'accouchement, et de l'exprimer avec plus de délicatesse. Quant à *Junon*, la place que nous lui accordons maintenant lui convient d'autant mieux que, d'après le rite des cérémonies nuptiales, la mère de la fiancée marchait à côté de l'époux, ainsi que les parents ou amis intimes de celui-ci à côté de l'épouse. *Mercure* se trouvait donc même, comme *ami d'Hercule*, parfaitement à sa place.

A l'égard des deux femmes qui conduisent Hébé, on pour-

(3) Mosch. Idyll. II, Europ., v. 72.

Οὐ μὲν δηρὸν ἔμελλεν ἐπ' ἄνθεσι θύμον ἰαίνειν
Οὐδ' ἄρα παρθενίην μίτρην ἄχραντον ἔρυσθαι.

Idyll. II, v. 63-66 :

Λῦσε δέ οἱ μίτρην καί οἱ λέχος ἔντυον Ὧραι
Ἡ δὲ παρὸς κούρη Ζηνὸς γένετ' αὐτίκα νύμφη,
Καὶ Κρονίδῃ τέκε τέκνα, καὶ αὐτίκα γίνετο μήτηρ.

(4) Hesych., v. Ζυγία. Juno *Cinxia* (Festus, l. III, v. Cinxia); *Pronuba* (Serv. ad Virg. AEn. VI, 166). Dans plusieurs pays, Minerve jouissait de la même considération. Comme déesse nuptiale, on l'adorait à Thèbes sous le nom Ζωστηρία (Paus. lib. IX, c. 17), et les vierges de Troezène offraient, avant leur hymen, leur ceinture à Minerve Apaturia (Paus. II, 33).

(5) Paus. V, 16.

(6) Steph. Byz., v. Ζωστήρ. Théocrit. Idyll. 17, v. 60 : Εἰλειθυίαν ἐβώσατο λυσίζωνον.

rait, sans inconvénient, les prendre pour les deux déesses nuptiales, *Vénus* et *Pitho* : cependant l'identité de leur costume et leurs rapports intimes avec Junon m'engagent à reconnaître plutôt en elles les *deux Grâces*.

Que le monument même soit un putéal ou un autel, cela ne change rien à la question du sujet; et je pense avec M. Welcker que, sur ce point, il faut ajouter entièrement foi au témoignage du savant voyageur anglais.

Je ne peux mieux terminer cet article que par la description de deux autres monuments qui se rapportent à la même fable, et qui confirment singulièrement mes assertions.

L'un d'eux, fruit des fouilles de Canino, se voit maintenant au Musée de M. Durand, à Paris : c'est une hydrie corinthienne dont les figures sont dessinées dans le style appelé *égyptien*. *Hébé* s'y présente devancée par *Minerve* et suivie par *Junon*. Chacune des trois déesses porte une couronne; aucun attribut guerrier ne distingue Minerve. *Hercule* suivant à pied le quadrige guidé par *Jolaos*, va à la rencontre de sa fiancée; il est couvert de la dépouille du lion et armé d'une massue, d'une épée et d'un carquois. Il tient de la main droite une couronne, qu'il semble vouloir présenter à l'une des déesses. Au-dessus et à côté des figures, on lit les inscriptions ΗΕΡΑ, ΗΕΒΕ, ΑΘΕΝΑΙΑ', ΣΟΕΛΑΟΙ, ΗΕΡΑΚΛΕΣ. Celle devant les chevaux est difficile à déchiffrer (7). La triade de déesses qu'offre notre peinture serait la même que celle qui vient demander le jugement de Pâris, si Hébé n'occupait ici la place dévolue ordinairement à Vénus. En nous réservant d'expliquer ailleurs les motifs d'une substitution pareille, nous nous bornons cette fois à en constater le fait, afin qu'on ne s'étonne plus si la fille de Junon se présente dans d'autres monuments sous les traits d'une véritable Aphrodite et avec la fleur qui caractérise cette déesse. Sur un vase du Musée de Vienne (8), Vénus assiste au jugement de Pâris, un sceptre orné de la fleur du Pothos à la main, et surnommée ΕΙΟΛΕ, *Iole*, femme d'Hercule. J'en citerai un autre exemple

(7) On lit ΓΕΛΚΟΣ ou ΠΕΛΚΟΣ, peut-être ΗΕΛΚΟΣ, devant le cheval noir, et trois lettres ΛΔΙ, ou ΑΕΙ, ou ΑΡΙ, devant le cheval blanc.

(8) Comte de Laborde, Vases Lamberg, Tom. I, vign. n° XI.

en décrivant le *second* monument sur lequel je me proposais de diriger l'attention du lecteur.

C'est un pied triangulaire de la hauteur d'un palme, et servant autrefois à un candelabre en bronze : il faisait partie des monuments étrusques en bronze et en argent qui ont été découverts à Pérugia en 1812. Deux faces de ce pied de candelabre, acquises d'abord par M. Dodwell, ont passé ensuite dans la glyptothèque du roi de Bavière. La troisième, sur laquelle on croit reconnaître une *Spes,* fait partie du Musée de Florence (*Inghirami Monum. etrusch.,* Ser. III, *Tav.* 7, 8). *Hercule* et *Junon,* dessinés dans un style très archaïque, décorent les deux faces du monument de Munich. Hercule y figure vêtu de la peau de lion par-dessus sa courte tunique; il tient un arc de la main droite. Junon se présente en longue tunique; une peau de chèvre cornue couvre sa tête et la partie supérieure du corps; sa main gauche est munie du bouclier béotien; des souliers pointus forment sa chaussure. M. Schorn, nº 47, pag. 36, du Catalogue de la glyptothèque, fait ressortir tout le mérite de ce monument comme objet d'art. Je regrette qu'il n'en ait pas apprécié au même point l'importance archéologique. Le savant antiquaire cite, il est vrai, la Junon lanuvienne publiée par Visconti (*Mus. Pioclem.*, 2. 21), pour expliquer la déesse à côté d'Hercule; mais il a oublié de rendre compte des rapports qui existent entre ces deux divinités; cependant il aurait été facile d'observer que la Junon de Lanuvium, en ce qu'elle porte une *égide*, un bouclier et une lance, s'assimile complétement à Minerve, et que la déesse de Lanuvium rend à la fois l'idée de Junon et d'Athéné. Ce point une fois établi, on reconnaîtra aussi sans peine dans la soi-disante *Spes,* une déesse *Hébé* qui va se marier à *Hercule* par l'entremise d'une divinité qui, sous le nom de *Junon,* rappelle la *mère d'Hébé,* et sous celui d'*Ægiochos* ou d'*Athéné,* désigne la *mère d'Hercule,* Alcmène, la même que la Minerve *Alalcomenia* de la Béotie. (9)

TH. PANOFKA.

(9) Paus., lib. IX, c. 33.

3. NUMISMATIQUE.

a. DE NUMIS SICYONIORUM.

Notum est sub judice adhuc litem esse de amplo quodam et illustri Græcorum numorum genere, quod cum *Siphnii* et *Seriphii*, e Cycladibus insulis, quasi usucaptum possiderent, recentioribus temporibus multorum cum plausu sibi vindicaverunt *Sicyonii*. Pugnat enim pro his tum imaginum impressarum (ex altera parte Chimæræ, ex altera columbæ volantis) similitudo cum typis eorum numorum, quos omnes Sicyoniis tribuunt, tum numorum splendor et frequentia major quam pro opibus insularum illarum, tum locus, quo multi ex iis reperti sunt, ager Sicyonius. Quocirca cum Sestinius (in Litteris et Dissertationibus de re numismatica) eos numos Sicyoni tribuendos censuisset, Eckhelius contra (in Doctrina numorum) monuit, eandem plane formam et fabricam esse eorum hujus generis numorum, qui ΣΕ, et eorum qui ΣΙ litteris inscripti sunt; hanc autem duplicem epigraphen cum eodem typo conjunctam tribui posse insulis illis exiguo spatio disjunctis, Seripho et Siphno, non posse ei urbi, quæ ab omnibus Græcis appellata sit Sicyon. Ex quo ea lis mota est, plerique viri docti numismatum antiquorum periti Sicyonem quidem horum numorum patriam existimaverunt, sed non sine dubitatione ob inscriptionis varietatem adjecta; nonnulli huic dubitationi plus quam illis argumentis tribuentes Seriphios et Siphnios, quo statu possessionis fuerant, eodem reliquerunt. Hoc ut jam plane dejiciantur, suumque cuique restituatur, cur nondum adhibitus est hic locus eximius (nisi forte jam a quodam adhibitus est, quod equidem ignoro) Apollonii Alexandrini, grammatici gravissimi, de adverbiis apud Bekkerum, Anecd. græc. p. 555, l. 5 : *Μετάθεσις ἐγένετο τοῦ ί εἰς τὸ έ, καθάπερ καὶ οἱ ἀγχίμαχοι ἀγχέμαχοι καὶ ἡ Σικυὼν Σεκυὼν παρὰ Σικυωνίοις*? Nonne enim hoc uno verbulo omnes dispelluntur questionum nebulæ? — Hanc dum ad rem numariam affero

symbolam, in memoriam redeo eorum, quæ in Annalium Instituti nostri, V. II, p. 81, a duce Luynensi, egregio archæologo, de *Damaretiis*, Syracusanorum numis, dicta sunt. Quæ, non eo consilio ut mihi mea vindicem, sed ut rei ipsius veritatem hoc consensu, quem neuter neque expetivit neque exspectavit, stabiliam, optime convenire noto cum iis quæ de Etruscis scribens (t. I, p. 327) de eodem numorum genere dixi. Nam etiam hoc libro argumenta collata sunt, quæ evincant numos illos ex Sicilia argenteos maximi moduli πεντηκοντάλιτρα esse et ad νόμισμα Δαμαρέτειον pertinere, quod, cum a Gelone in honorem Damarete primum percussum esset, Syracusanorum rempublicam etiam sæculo post eadem forma et eodem fere pondere signasse. Qui consensus eo magis rem firmat, quod plane diversa via eodem pervenimus. Nam cum dux Luynensis singulo quodam numo ad sententiam suam perductus esse videatur, me in eam opinionem traxit Litræ ponderis examen, quod cum ab initio obolum Ægineum æquasse Aristoteles doceat, Dionysiorum temporibus demonstravi a pondere XXIII granorum ad XVI grana cum quincunce fuisse imminutum, ita ut quinque litræ Syracusanorum sex obolos s. drachmam Atheniensium, pentecontalitron igitur decem drachmas Atticas penderet, quod Diodorus et ipsi illi numi splendissimi confirmant. C. O. Müller.

---

b. MÉDAILLES DE TARENTE RELATIVES A L'APOLLON HYACINTHIEN.

(*Tav. d'agg.* 1830, M, I, 2.)

La numismatique de Tarente est assurément la plus abondante et la plus instructive de toute la Grande-Grèce; elle commence aux temps voisins des premiers établissements italiotes, et se prolonge, avec une suite d'importantes modifications, jusqu'au temps où l'art, presque entièrement dénaturé, se surcharge d'ornements bizarres empruntés au goût barbare des Lucaniens et de la Messapie. Consacrée tout entière à une expression politique du culte tarentin, cette branche de la

sculpture offre un intérêt d'autant plus véritable, qu'elle complète à elle seule les connaissances historiques et religieuses sur une république autrefois célèbre. Nous y voyons les altérations successives de l'art, accompagnées de changements et d'additions dans les divinités; les monnaies globuleuses viennent les premières, semblables aux lingots de l'ancienne Grèce, et portant la seule figure de Taras ou la coquille quelquefois avec le carré creux pour revers (1). Puis des médaillons didrachmes fort rares avec un côté en relief et l'autre en creux; monnaies qui, comme je l'expliquerai dans un travail séparé, se rattachent à un système et à des circonstances distinctes. Après ce court usage des types incus, reviennent les pièces avec deux faces en relief, répétant la circonférence à feston et à grénetis de celles qui précèdent. A dater de ce moment, la paléographie commence à disparaître; on voit remplacer l'hippocampe par des figures d'un ordre particulier, assises sur des siéges recouverts de nébrides; mélange singulier des attributs les plus différents. Tantôt un homme porte un sceptre et le canthare, ou fait une libation sur un autel dans l'attitude des fondateurs; tantôt il pose la main sur un bouclier. Quelquefois une femme tient le canthare et une quenouille; ailleurs une figure juvénile, également assise, soulève par une aile un oiseau mort. Ces monnaies correspondent, pour le travail et l'époque, à des coins d'un style et d'une décoration presque semblable de Rhégium, Métaponte, Térina, et forment une classe qui pourrait être l'objet d'un travail aussi nouveau qu'intéressant.

Les types équestres, avec Taras pour revers, arrivent bientôt après. L'oméga, qui se voyait déjà sur quelques unes des médailles dont j'ai parlé en dernier lieu, se continue dès-lors, sans interruption, jusqu'à la domination romaine. Les cavaliers, seuls ou accompagnés, éphèbes ou hommes faits, sont toujours représentés se livrant à des exercices militaires, ou recevant le prix de la course. C'est en encourageant de semblables travaux que les Tarentins obtinrent la renommée de

(1) Ces types sont rares, et le carré creux contient ordinairement une fleur de face, à quatre pétales, l'hyacinthe peut-être : le module en est très petit.

fournir une cavalerie préférable à celle de Thessalie; imitateurs de leurs aïeux les Spartiates, ils ne négligèrent jamais les solennités où les jeunes gens parcouraient à cheval les hippodromes, et se préparaient à des combats véritables par un simulacre de la guerre.

La belle époque de l'art, au siècle de Périclès, fit rejaillir sa splendeur sur la Grande-Grèce et sur Tarente, qui, toujours attachée à ses divinités laconiennes, plaçait leurs imposantes effigies sur ses monnaies et dans ses temples. Apollon, Hercule, les Dioscures, et une déesse que les uns croient Vénus, d'autres Cérès, reçurent ensemble ces honneurs.

Une ère nouvelle pour la numismatique religieuse de la Sicile et de la Grande-Grèce s'ouvrit à l'arrivée des Épirotes. Alexandre le Molosse frappa la plupart de ses monnaies d'or et d'argent chez les Tarentins; et, à leur tour, ceux-ci adoptèrent, pour leurs autonomes, les types épirotes qu'ils réunirent souvent à ceux de Lacédémone.

Pyrrhus, au contraire, établit la fabrique de ses monnaies à Syracuse, introduisant le style et les divinités de sa patrie dans la numismatique sicilienne, et jusque chez les hordes sauvages du Bruttium.

Après les conquêtes de Fabricius, les Carthaginois et les Lucaniens dénaturèrent la beauté de l'art monétaire sans réussir à en changer les sujets, leur système théologique n'exerçant aucune influence sur celui que les Tarentins pouvaient encore conserver intact, tandis que la situation précaire de la république expulsait les graveurs habiles, et les faisait refluer vers des pays plus heureux.

A tant d'infortunes succédèrent les Romains, amenant avec leurs préfets l'incurie des talents, caractère général des nations qui grandissent par les armes. Le denier, rude et grossier, remplaça le statère et la drachme; il suffisait à Fabius Maximus qu'un morceau de métal arrondi fût marqué par le signe numérique de sa valeur commerciale.

C'est donc seulement dans les temps antérieurs aux conquérants éacides que nous pouvons chercher la numismatique pure de Tarente. Plus nous remonterons vers l'origine, plus

nous serons certains d'approcher des traditions véritables. Deux médaillons, dont l'un est inédit, et l'autre plutôt décrit qu'expliqué, peuvent soutenir cette assertion. Les didrachmes incus dont nous parlons diffèrent seulement pour le revers; tous deux sont frappés sur d'anciennes monnaies de Métaponte, dont l'épi laisse quelques faibles traces encore visibles sous la seconde empreinte. Du côté en relief, on lit ΤΑΡΑΣ rétrograde. Le champ est occupé par une figure virile nue tournée à gauche, et le genou gauche plié; son geste est animé et presque frénétique; elle tient en arrière la lyre à quatre cordes; sa main droite élève et approche de sa figure une fleur semblable à un lis. La coiffure est remarquable par les cheveux rassemblés en arrière et relevés en crochet ondoyant.

Le didrachme du cabinet du Roi a pour revers le même type en creux sans légende. Celui de ma collection offre le Taras en creux, les cheveux longs et tombant sur ses épaules, la main gauche étendue (2), la droite posée sur le dauphin qui lui sert de monture. La légende ΤΑΡΑΣ rétrograde se lit en relief. Je m'occuperai surtout de cette dernière médaille, tout ce que je puis dire de son type en relief s'appliquant également aux deux côtés de la première.

J'ai déjà fait observer que les Tarentins gravaient le plus souvent sur leurs monnaies une face relative à leur culte local, un revers en honneur de leurs traditions laconiennes. C'est encore une vérité pour ce didrachme, où la figure locale du Taras est le revers d'un Apollon Laconien, dont le mouvement et les attributs sont à la vérité bizarres au premier aspect, mais, je pense, assez faciles à expliquer.

Et d'abord, la pose tourmentée de la figure n'est pas inapplicable aux transports prophétiques du dieu; une rare médaille d'argent de Cos nous le fait voir les bras élevés, le corps violemment rejeté en arrière, dans une contorsion encore plus étrange que sur notre didrachme. Souvenons-nous aussi que les Parthéniens, fondateurs de Tarente, furent chassés de

(2) Le bras étendu du Taras sur les monnaies de fabrique ancienne, est trop souvent répété pour n'avoir pas une raison particulière, et qui n'a pas été cherchée jusqu'ici.

Sparte à l'occasion des fêtes hyacinthiennes, et que la colonie était envoyée par cet Apollon Amycléen, dont l'image était armée comme celle de Mars.

Τάρας δ' ἁλὸς ἐγγύθι κεῖται
Ἥν ποτ' Ἀμυκλαίων ἐπολίσσατο καρτερὸς Ἄρης. (3)

Rappelons-nous encore le souvenir éternel de leur patrie, que les Tarentins s'enorgueillirent de conserver en gardant chez eux jusqu'au nom d'Hyacinthe pour un tumulus qu'ils lui dédièrent, l'épithète d'Œbalia (4) donnée à leur cité, et nous croirons facilement que le culte d'Apollon Amycléen dut être transféré par Phalante et ses compagnons sur les rives inhospitalières de la Calabre. Autant que les descriptions contradictoires des botanistes anciens permettent de le comprendre, l'hyacinthe était une plante bulbeuse de la famille des lis, et l'on ne saurait douter qu'elle n'ait obtenu quelques honneurs chez les Laconiens et dans leurs colonies. Or, la fleur que tient ici Apollon est une véritable liliacée. L'action véhémente de ce dieu, que Pindare appelle le danseur (5), se rapporte vraisemblablement aux fêtes hyacinthiennes où les jeunes Lacédémoniens, frappant à la fois toutes les cordes de leurs lyres, dansaient en honneur du jeune fils d'Œbalus (6). Le style ancien retrace ainsi d'une manière directe et naïve une idée que l'art, en se perfectionnant, déguisa sous beaucoup de formes, sans s'éloigner cependant de l'intention religieuse qui l'avait dictée.

Plus tard, les courses équestres de guerriers ou d'éphèbes, également en usage aux fêtes d'Hyacinthe, ne furent qu'une traduction de cette première pensée exprimée seule sur la médaille du cabinet du Roi, comme le trépied divin et prophétique est l'unique ornement des anciens didrachmes crotoniates. Là il atteste la protection d'Apollon pour une colonie dont il avait ordonné le départ; à Tarente, le dieu lui-même,

(3) Dionys. Perieg. v. 376.
(4) Virg. Georg. lib. IV, v. 124.
(5) Pindar. Fragm.
(6) Athen. deipn. lib. IV, c. 7.

avec cette chevelure qui lui est particulière (7), est encore plus facile à reconnaître, et la fleur le désigne clairement pour la divinité tutélaire des Spartiates.

Sur le second didrachme, le Taras, fils de Neptune, personnage héroïque peu connu, n'est certainement pas sans rapport avec l'Apollon delphinien, ni surtout avec Phalante, qui, sauvé de son naufrage par un dauphin, fut après sa mort honoré comme un dieu, et dont l'image, consacrée par les Tarentins, était placée près d'un dauphin. (8)

Le duc de Luynes.

4. PEINTURE.

a. L'HYACINTHE, LE COSMOSANDALON, LE POTHOS.

(*Tav. d'aggiunta*, 1830, M, 3, L, 2.)

Peu de symboles ont tourmenté l'esprit des antiquaires au même degré que la fleur qui se voit ordinairement dans la main de *Vénus*, et de la *Spes* des Romains. On a voulu y reconnaître tantôt la fleur du lis, celle du pavot, la grenade, tantôt l'asphodèle et le lotus. Dans une savante monographie sur la *Venere Proserpina*, M. *Gerhard* se décide en faveur du *lotus*, et établit que cette fleur sert de symbole à l'*Espérance*, surtout dans un rapport *érotique*. M. *Welcker* préfère y reconnaître *la fleur de la beauté et de la jeunesse*. A l'aide de quelques témoignages littéraires auxquels on a manqué d'avoir recours, mis en rapport avec différents monuments où cette fleur se reproduit, on pourra facilement juger la justesse des opinions énoncées jusqu'à présent, et l'on arrivera en même temps à découvrir le véritable sens d'une fleur qu'on a gratifiée de l'épithète *mystérieuse*, parce qu'elle n'a pas voulu nous dévoiler son véritable nom.

M. le duc de Luynes vient de désigner comme *hyacinthe* la fleur qui a occupé un si grand nombre d'archéologues. J'es-

(7) Méd. de Naples en bronze; tétradrachmes anciens des Léontins de Sicile.
(8) Pausan. lib. X, c. 13.

saierai de citer quelques nouveaux arguments à l'appui de cette intéressante découverte. La peinture gravée *Tav. d'agg.* 1830, M, 3, tirée d'un vase de la collection du comte de Lamberg (1), m'a paru l'autorité la plus imposante qu'on puisse invoquer dans cette recherche; car, d'une part, elle présente la fleur sortant de l'*ognon* même, et rend ainsi un témoignage éclatant en faveur de l'*hyacinthe*, et, de l'autre, elle offre l'image de l'Apollon Amycléen, à peu de variantes près, comme celle qu'adoraient les Lacédémoniens. Mais cette peinture mérite un examen plus spécial. Au premier aspect, on doit être frappé du sens d'opposition que manifestent ces deux tableaux. Du côté principal figure Apollon tenant sa lance relevée; le revers montre Diane s'appuyant sur une lance dont la pointe touche la terre (2). Les femmes placées en face des deux divinités expriment à leur tour un contraste presque aussi remarquable : celle vis-à-vis d'Apollon tient une œnochoé *rouge* et *élevée*; l'autre, en présence de Diane, une œnochoé *noire* et *abaissée* : de même, l'une tient l'*hyacinthe*, l'autre une branche de *laurier*. N'y aurait-il pas une opposition dans le choix de ces deux symboles?

Pausanias (3) nous apprend qu'à Amyclées on adorait l'Apollon amycléen comme statue casquée et armée d'une lance et d'un arc, et en même temps l'Hyacinthe ou Dionysos Psilas. Dans le même chapitre, il parle de l'*Artémis Leucophryne avec les deux Grâces*, statues en ronde-bosse que Bathyclès-le-Magnète joignit au trône d'Amyclées. On voyait à Athènes une statue en bronze de la même déesse, offerte par les fils de Thémistocle, parce que les Magnètes, que gouvernait leur père, adoraient particulièrement *Diane Leucophryne* (4). Je pourrais encore faire mention de l'île Leucophryne, appelée plus tard Ténédos, dont la mythologie locale nous semble un reflet de celle de l'Apollon amycléen et d'Hyacinthe; mais il nous suffit cette fois d'observer que ce

(1) De Laborde, Vas. du comte de Lamberg. T. I, Pl. 81, 82.
(2) Catal. fr. du Mus. du prince de Canino, n° 1182, p. 108.
(3) Lib. III, c. 18.
(4) Paus. lib. I, c. 26.

n'est certainement pas sans une bonne intention que dans le récit de Pausanias (5) la monographie de Leucophryne fait suite aux dons votifs des habitants de Tarente, et notamment de leurs héros Taras et Phalante avec le dauphin.

Les passages que nous venons d'alléguer nous font conclure que notre Apollon armé d'une lance est une reproduction de l'*Apollon amycléen,* que la fleur se rapporte nécessairement à la mémoire d'*Hyacinthe,* et que la déesse avec la lance abaissée désigne *Artémis Leucophryné.* Mais quelles sont les deux femmes en face d'Apollon et de Diane ? On trouve le fleuve Tiasa, dit Pausanias (6), en allant de Sparte à Amyclées : les gens du pays considèrent *Tiasa* comme fille de l'Eurotas : il y a là un temple des Grâces, appelée *Phaenna* (Φαέννα), et *Kleta* (Κλητά), par Lacédémon, qui leur a érigé ce sanctuaire.

Tiasa, en dialecte laconique, ne signifie autre chose que la *Diana* des Latins : le mot connu de Θιασώτης désigne un compagnon de Bacchus, et le dieu même était sans doute adoré sous le nom de *Thiasos* ou Tiasos, époux de *Tiasa,* la *Dia* des habitants de Naxos. Ainsi la Tiasa, fille d'Eurotas, sera la même que l'Artémis Leucophryné, fille de Neptune. Si ce que nous venons d'annoncer est juste, il s'ensuit naturellement que les deux figures dont nous ignorions jusqu'à présent et le nom et le sens symbolique, représentent les *deux Grâces Phaenna* et *Cleta.*

Nous avons déjà fait remarquer la couleur différente et même opposée des œnochoés que portent ces deux femmes : on sait que le *rouge* et le *noir* aussi-bien que le *blanc* et le *noir* expriment dans l'antiquité figurée le *jour* et la *nuit* ou la *lumière* et les *ténèbres :* il nous sera donc permis de proposer le titre Φαέννα, *lumineuse,* pour la femme en face d'Apollon, et celle de Κλητά, *lumière renfermée,* pour l'autre vis-à-vis de Diane (7). Pour mieux comprendre jusqu'à quel point cette

(5) Lib. X, c. 14.

(6) Lib. III, c. 18.

(7) Paus. V, 20, Proserpine et les Nymphes, dont une tient une balle, l'autre une clef : Περσεφόνη τε καὶ Νύμφαι, σφαῖραν αὐτῶν ἡ ἑτέρα φέρουσα, ἡ δὲ κλεῖδα. C'est le même contraste qu'expriment *Phœbé* et *Hilæira.*

dénomination est fondée il faut se rappeler que l'*hyacinthe* est une fleur *funèbre* (8), pendant que le *laurier*, dont le plus ancien temple d'Apollon fut construit (9), est un arbre éminemment *solaire*. (10)

A ce propos on doit citer le piédestal du trône de l'Apollon amycléen, qui formait le tombeau d'Hyacinthe (11) : parmi les bas-reliefs qui décoraient ce monument, on distinguait Minerve emmenant Hercule dans l'Olympe. Si je ne me trompe, des idées cosmiques d'un sens analogue se reproduisent ici sous une forme un peu plus mystique. J'assimile *Phaenna*, avec sa branche de *laurier*, à *Minerve*, déesse de la lumière, conduisant *Hercule jeune*; car ce dieu à l'âge de l'éphébie obtint le sacerdoce de *daphnéphore* (*porteur de laurier*) à la fête de l'Apollon isménien, à Thèbes (12). De même *Peribœa* avec *Hyacinthe*, qui figurait sur la face opposée du même piédestal, semble être la même que *Kleta* avec la *fleur* du même nom. Selon Apollodore (13), *Clio* aime Pieros, fils de Magnes, excitée par Vénus, qui lui reprochait l'amour d'Adonis; le fruit de cette union est *Hyacinthe*. Comme le nom Κλειὼ est le même que Κλειτά ou Κλητά, notre conjecture de Kleta portant son fils Hyacinthe, est parfaitement justifiée.

Sans la découverte du nom d'*Hyacinthe* pour la fleur en question, il aurait été bien difficile et peut-être impossible de saisir le véritable sens de cette peinture.

Grâce à cette même découverte, on rapportera aussi au culte d'Hyacinthe un bon nombre de vases sur lesquels ordinaire-

(8) Plin. H. N., lib. XXI, c. 11 : Hyacinthum comitatur fabula duplex luctum præferens ejus quem Apollo dilexerat, aut ex Ajacis cruore editi, ita discurrentibus venis ut græcarum litterarum figura AI legatur inscripta. Cf. Mosch. Idyll. III, Epitaph. Bionis, v. 6 :

> Νῦν ὑάκινθε, λάλει τὰ σὰ γράμματα, καὶ πλέον AI AI
> Λάμβανε σοῖς πετάλοισι.

Cf. Paus. III, 19, 4, et Philostr. Imagg. Hyacinth.

(9) Paus., lib. X, c. 5.

(10) Φαρεῦσί (en Achaïe) ἐστιν ἄλσος Διοσκούρων. Δάφναι μάλιστα ἐν αὐτῷ πεφύκασι (Paus. VII, 22).

(11) Paus., lib. III, c. 19.

(12) Lib. IX, c. 10.

(13) Lib. I, c. 3, §. 3.

ment un juge offre une fleur de la même forme aux éphèbes qui ont remporté le prix, soit au jeu de la lyre ou cithare, soit dans des exercices gymnastiques. On ne s'étonnera non plus de trouver cette fleur même dans la main d'une des deux femmes qui accompagnent souvent Apollon Lyricine. (14)

Il existe encore une autre fleur pareille à l'hyacinthe, à laquelle la religion et l'art ont voulu attacher un sens analogue. Voici ce qu'en rapporte Pausanias (15) : Lorsqu'on célèbre à Hermione, chaque été, la fête appelée χθόνια, en l'honneur de *Chthonia*, fille de Cérès, les prêtres des différentes divinités et les magistrats vont à la tête de la procession, puis viennent les femmes et les hommes; mais même les *petits garçons* témoignent leurs honneurs à la déesse; ils sont habillés en blanc, et ont la tête couronnée de fleurs, qu'on appelle dans le pays κοσμοσάνδαλον, *cosmosandalon;* Pausanias ajoute que d'après sa taille et sa couleur, cette fleur lui paraissait l'*hyacinthe*, et qu'on y lisait aussi les signes de la douleur.

Les jeunes enfants me semblent reproduire l'image d'Hyacinthe dont Chthonia est probablement la mère. Quant au nom κοσμοσάνδαλον (16), on pourrait y voir l'ornement des sandales en rapport avec Proserpine, que Pluton trouva jouant parmi les fleurs.

Mais comment *Aphrodité* et la *Spes* des Romains se servent-elles du même symbole? Athénée (17) répond à cette question en décrivant la fleur appelée *Pothos*. Théophraste, dit-il, mentionne comme fleurs d'été, la lychnis, la fleur de Jupiter, le lis, le tiphyon (sorte de narcisse) et la marjolaine phry-

(14) Schol. Pindar. Olymp. XIII, v. 158 : Διὰ τὸ τὰς παρνασίδας νύμφας Ἀπόλλωνι κτείναντι τὸ θήριον τὰς ἐν ταῖς χερσὶν ὀπώρας προσενεγκεῖν δῶρα. Cf. R. Schol. Pindar. Olymp. XIII, v. 23 : Παρέχουσι δὲ αἱ Ὧραι τὰς νικὰς διὰ τὸ τὰς πανηγύρεις κατὰ περίοδον φέρειν, ἐν αἷς ἀγῶνες καὶ νίκαι γίνονται. Cf. Plut. Qu. Sympos. VIII, 8.

(15) Lib. II, c. 35.

(16) Athen., lib. XV, p. 681, désigne les *Lacédémoniens* comme inventeurs de la couronne de κοσμοσάνδαλον.

(17) Lib. XV, p. 679, d. ἔτι δ' ὁ Πόθος καλούμενος· οὗτος δ' ἐστι διττὸς, ὁ μὲν ἔχων τὸ ἄνθος ὅμοιον ὑακίνθῳ ὁ δ' ἕτερος ἄχρως, ἔκλευκος, ᾧ χρῶνται πρὸς τοὺς τάφους.

gienne, enfin ce qu'on appelle POTHOS : *il y en a deux espèces :* L'UNE A LA FLEUR PAREILLE A L'HYACINTHE ; l'autre sans couleur, parfaitement blanche, qu'on emploie aux tombeaux (18). Ce passage nous autorise à reconnaître sur le bas-relief publié *Tav. d'agg.*, 1830, L, 2, l'Amour appelé *Pothos* (19), dans le génie ailé qui tresse les cheveux de sa mère.

TH. PANOFKA.

---

b. ZEFIRO E CLORI.

AL PROF. GERHARD.

(*Tav. d'aggiunta*, 1829, D, 1.)

Anelava il momento di leggere la dissertazione del dottissimo Hirt su quel dipinto di Pompei, dove egli crede vedere il *Sonno*, poichè anch'io vi ravvisai lo stesso nume in una memoria scritta appena dopo venuto in luce quel dipinto, letta pochi mesi fà nella Real Accademia Ercolanese, ed inserita nel volume de' suoi Atti che a momento sarà pubblicato. Ma per verità fui sorpreso in osservando che il signor Hirt prenda per figura muliebre la figura alata in grembo a cui riposa leggiadramente un' addormentata donna, e pensa che quella abbia in mano una tazza con un ramoscello. Chiunque guardi la Pompejana pittura spassionatamente, dovrà confessare che la faccia della cennata figura sia virile, e che in mano tenga una cesta, e non un ramoscello, ma bensì un fascio d' erbe fiorite, simili a quelle che ha su la testa e stringe colla sinistra il giovine alato scendente dal cielo. Tutti gli artisti che hanno esaminato quel dipinto, tutti gli eruditi, e tutti i miei colleghi nell' Accademia, tra quali non posso tacere il chiarissimo cavalier Avellino, ed i chiarissimi Jannelli, e Guarini, convengono di questa verità. Il perchè non può sussistere la supposizione dell' Hirt. Quanto a me, nella figura appunto alla quale si appoggia la sopita donzella, veggo il *Sonno*, in quest' ultima ravviso *Clori*,

(18) Plin. H. N., liv. XXI, c. 11, ne donne que la traduction du même passage de Théophraste.

(19) Paus., lib. I, 43. Philostrat. Imagg. lib. I, VI.

nella grande figura alata svolazzante in aria *Zefiro,* sulla femina acefala sedente rimpetto a lui, *Venere,* in tutti i putti altritanti *Amorini.* I brevi confini di questa lettera non permettono di ripetervi le pruove da me recate in conferma delle mie asserzioni, su le quali per altro niun dubbio potrà muovere chi per poco si conosca degli antichi monumenti. Dirò solo che il germogliamento, la fioritura, la fruttificazione erano opere di Zefiro come nume *Gonimo* e *Policarpo,* ma che i Latini meno speculativi, e più sensibili videro in Zefiro la sola forza portatrice del seme e lo sposarono a Flora; dove i Greci più filosofi lo spuntar delle prime erbe involsero nel velo della favola, perchè da quelle comincia la speranza dell' anno, quelle sono l' esistenza visibile delle piante, e per esse come per tacite radici aeree si assorbiscono le emanazioni terrestri, ed i corpuscoli nuotanti nell' atmosfera. Senza erbe è vano sperar fiori, e se da fiori le togli, questi per dolore appassiscono e muojono. Per ciò i Greci a Clori, cioè all' erba del campo, diedero Zefiro in marito, perchè li fiori si hanno dopo che egli la riscaldò co' suoi tepidi fiati. Laonde il vedere in questo quadro Zefiro ornato di fiori, vederne altri pendenti dalla face, altri affasciati in mano al giovine alato sedente e niuno nè in testa della donna sopita, nè vicino a lei, sono pruove chiarissime, che ivi si rappresenti il momento in cui Zefiro dopo sposato a Clori, viene a regalarle i fiori, che è un dire l' istante in cui fiorisce l' erba. Or poni che l' artista nella donna addormentata avesse voluto dipingere non la greca Clori, ma la romana Flora, sarebbe da accusarsi imperdonabilmente d' errore, avendola posta a giacere sopra una terra dove neppur un sol fiore comparisce; ma come gli fu avviso dimostrarci qui Clori, erba vi dipinse intorno, e di erbe adornò tutto il campo. Il perchè quando i Romani non le nozze di Zefiro e Clori, ma quelle di Zefiro e Flora, celebrarono, corruppero la bellezza della greca favola, in cui si abbelli la storia del primo periodo della vegetazione. E di ciò la Dea stessa si lamentava in Ovidio dicendo :

Chloris eram quæ Flora vocor corrupta latino
Nominis est nostri littera græca sono.

Ma chi sarà mai quel giovine, che sostiene la sopita donzella? Ecco il gran problema stato più di ogni altra cosa la croce degli Archeologi. Per me credo innegabile esser lui un personaggio, il quale per la potenza e dignità sua avanzi di gran lunga tutti gli altri che in questa pittura si veggono. E per verità quella specie di nube che gli circonda il capo, ed è vergata di luminosi raggi, quella nube, dico, che gli antichi chiamarono nimbo, e che lui solo qui adorna, è un segno indubitatissimo, che ci fà evidentemente accorti dell' essenza sua sopraggrande, e maggiore di quella di Venere istessa, sfornita di tale ornamento. Or di numi superiori a Venere, l' antichità non ne conobbe che tre, Giove, Amore, ed il Sonno, tutti tre potentissimi, tutti tre sovrani, e che è più, salutati dagli antichi come domatori di tutti gli uomini, e di tutti i numi. Il perchè non potendo questo personaggio essere nè Giove, nè un Amore : non avendo nè i simboli, nè le forme di quei Dei, io dico che rappresenti il *Sonno*, cui Giunone invocava dicendo (Omer. *Il.* XIV, v. 733) : Ὕπνε ἄναξ πάντων τε Θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων, che Sophocle (presso Eustazio ad Odyss. VII) chiamò *Rè del tutto* παμβάσιλευς ed Apollonio (Argon. l. IV, v. 146), Θεῶν ὕπατον, e l' autore degl' inni Orfici (IV, 60), ἄνακτα πάντων τε Θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων καὶ πάντων ζώων, e Valerio Flacco (lib. VIII, 7), *somne pater, somne omnipotens.*

E lascio di notare che qual se egli porti nel nostro quadro il diadema; ma non posso tacere che in quelli vivi ed appropriati aggiunti un gran vero i prischi sapienti esprimevano, insegnandoci che il Sonno non sia uno stato meramente passivo, una specie di annihilazione; ma sì bene un modo effettivo di sussistere più generale di qualunque altro. E come no, se ogni vivente comincia e finisce sotto l' impero di questo nume? Certamente la nascita è il primo sveglio, la morte è l' ultimo sonno. Gli esseri poi che non hanno vita nè senso, o mai non sono in moto, o tutti partecipano del riposo qual più, qual meno. E la ignota universal cagione di questo riposo fu personificata da' Greci in *Ipno*; e chi percorre gli antichi monumenti col grande archeologo danese (Zoega Bassirilievi, tom. I,

n. 22) ben quindici ne troverà in cui comparisce questo nume distributor della quiete, rappresentato come il veggiamo nella Pompejana pittura. Questi sono tre facciate di sarcofagi nella Villa Borghese, altretante nella Villa Pamfili, un' altra al palazzo Rondini, una alla villa Aldobrandini, una al chiostro de S. Paolo fuori le mura, due al museo Capitolino, due al casino Rospigliosi, ed una al museo Pio-Clementino (tav. IV, tav. VI). Ma quest' ultima, quando pur tutti gli altri argomenti mancassero, basterebbe sola a dimostrarci invincibilmente, che sia il Sonno l' uomo alato al quale si abbandona la donna del nostro intonaco. Da che il Sonno, che quivi comparisce, siede al pari del nostro, spiegando sul sasso la destra palma, come la più forte, vien così a fare del braccio colonna a tutta la sua persona, attitudine propriissima al Dio dispensator del riposo. Però se i due sommi Archeologi Zoega, e Visconti nella cennata figura del bassorilievo Pio-Clementino, guidati dall' autorità de' Classici, e dal confronto de' monumenti, riconobbero concordemente il Sonno, questo nume istesso io tengo che si rappresenti nel giovine alato e sedente del Pompejano dipinto. Aggiungi che il nimbo è un altro ornamento del Sonno, ed intorno alla sua faccia splendeva anche quando rese a sopir Palinuro, come osserva Servio a Virgilio (*Æneid.* V, v. 836). Inoltre mille autorità degli antichi ci attestano che il Sonno era un giovine alato, come nel dipinto Pompejano il veggiamo. E poi si sà che la simbolica degli antichi si estendeva persino a colori, e che il bianco, ed il nero delle vesti portate dal Sonno indicava la potenza sua e nel giorno e nella notte, come dice Filostrato. Or chi non vede esser questa la ragione, perchè il pittore Pompejano facesse parte chiari, e parte oscuri gli abiti di siffatto personaggio? E poichè degli abiti fu parola, non trasanderò che quelli del Sonno qui dipinti sono trattati con tale mollezza e tanto si gonfiano sul petto, che per abiti donneschi potrebbero prendersi, il che fu proprio degli abigliamenti del Sonno. E per donna talvolta i ristoratori presero il Sonno, come accadde nel bassorilievo Mattejano rappresentante il ritrovamento d' Arianna, e in due Endimioni della Villa Borghese. La qual maniera di vestire, che Asiatica

si direbbe, e l'esser tutto coperto, bene accenna alla sua tenebrosa natura, alla mollezza del riposo e si avvicina di molto al costume che in diversi monumenti usano i rè dell'età eroica, come Eneo, il quale in un bassorilievo dove è scolpita la caccia Calidonia, è così vestito. Non manca finalmente in questo dipinto la face, la quale è un altro segno caratteristico del sonno. Vero è che ella è nel campo; vero è che non stà vicino a lui: ma ciò poco monta per negare che a lui deggiasi attribuire. E di vero niuno dirà che vi fosse portata dalla donna, niuno che ve la recasse l' Amorino che scopre costei. La prima supposizione è contraria allo spirito di tutto il quadro, la seconda si oppone al buon senso. Perciocchè di faci così grandi si veggono solo portate da persone grandi come il Sonno, e non mai da fanciulli come l'Amorino. E per mille esempj che non fà qui di allegare, varrà la face messa in mano ad un Ecate dipinta in Pompei; consequentemente non tarderemo punto a dire che al Sonno appartengasi questa face come n'è fornito in tanti altri monumenti. Ma invece di essere volta in giù come altrove comparisce, ella spande una luce si languida, che la diresti quasi spenta. Ed in ciò fù grande l'accorgimento del pittore, da che la face prossima ad estinguersi simboleggia maravigliosamente che Clori dormirà poco altro di tempo; perchè già comincia a spuntar l'aurora in cui Zefiro la sveglierà per arrichirla de' suoi doni, espressioni simili ad un dire, che Zefiro desterà l' erba dal sopore con farla fiorire. Ecco la somma degli argomenti da quali traggo, che in questo dipinto si rappresentino *gli amori di Zefiro, e Clori,* favoriti da Venere e dal Sonno.

Spero d'inviarvi quanto prima alcune altre mie riflessioni sul bassorilievo di Tirea da voi dottamente illustrato, ed una piccola dissertazione sul ταινιωδας di Polluce, onde in tal modo contribuire alcun che alla publicazione degli annali Archeologici da' quali ogni antiquario a ragione moltissimi lumi si attende.

BERNARDO QUARANTA.

---

c. SUL MEDESIMO DIPINTO POMPEJANO.

(*Tav. d'agg.* 1829, D, 1.)

1. Ho avuto il piacere di osservare un picciolo Bacco di oro dell'altezza di un pollice e mezzo. Esso si appartiene al sig. Gio. Battista Piccirilli di Guardia S. Framondo. Ha nella fronte due alette alquanto schiacciate, e due ali agli omeri, un tirso nella man destra, e nella sinistra una *cesta* a forma di piramide nella parte inferiore, come quelle di vindemmiatori. Collanotta al collo, come un filo seminato di granelli. Scendegli dall' omero sinistro fino alla *cresta illiaca* destra un tralcio di fior tirso con otto gruppoletti, ciascuno di tre acinelli. Cerchietti ad ambi i malleoli di piedi con una spezie di fibbia, o legatura sul dorso della gamba. Merita di esser confrontato col preteso Zefiro dell' intonaco di Pompei, e che ho creduto sempre un Bacco.

2. Dal signor D. Federigo Capittis sul medesimo proposito mi si è fatto riflettere in Grottaminanda, appartenente una volta alla pertica eclanese, un altro bassorilievo incastrato in muro nell' Atrio de' signori Ciaburri, che rappresenta un Genio di Bacco. Ha il tirso nella destra, ali aquiline alle spalle, una cesta mistica nella sinistra; ed è in un atteggiamento di camminare assai curioso.

Raimondo Guarini.

---

d. SUR LA MÊME PEINTURE DE POMPÉI.

(*Tav. d'agg.* 1829, D, 1.)

C'est la seconde fois que l'explication d'une des peintures les plus importantes qu'aient fournies les dernières fouilles de Pompéi est tentée dans ce Recueil (1). M. Hirt avait cru y

(1) Annal. de 1829, p. 247.

reconnaître les noces du *Sommeil* et de *Pasithea*, avec *la Nuit*, les trois génies ailés, *Morphée*, *Icélus* et *Phantasus*, compagnons ordinaires du Sommeil, *Junon Pronuba*, ou plutôt *Vénus*. L'explication qu'a donnée M. Raoul-Rochette (2) diffère entièrement de la précédente : au dire de ce savant, ce serait l'union de *Mars* et de *Rhéa Sylvia* qu'il faudrait voir dans ce tableau. *Pasithea*, l'épouse d'*Hypnos* (car, ainsi que M. Hirt, M. Raoul-Rochette voit une femme dans la figure que distinguent le nimbe, les grandes ailes et le cothurne), *Eros* découvrant le beau corps de Rhéa aux regards de Mars; *Pitho*, protectrice des mariages, et véritable *Pronuba* de cette scène mystérieuse; enfin, les *deux fils jumeaux de Mars et de Rhéa*, montrés en songe à celle qui doit devenir leur mère: tels sont les noms que M. Raoul-Rochette a distribués aux figures accessoires de la composition. D'un autre côté, l'Académie d'Herculanum paraît s'être prononcée en faveur des noces de *Zéphyre* et de *Flore*. Cette dernière opinion, avancée pour la première fois par M. Jannelli, a reçu l'assentiment de MM. Carelli et Avellino. Si j'en crois pourtant la note de M. Guarini qui précède cet article, ce savant aurait continué à voir un *Bacchus* dans le protagoniste du tableau, et probablement aussi une *Ariane* dans la femme endormie. Les autres académiciens d'Herculanum, unanimes sur le nom des deux principaux personnages, sont loin de s'entendre aussi bien sur le reste des figures; mais tous s'accordent cependant (et le témoignage de ceux qui ont pu consacrer à l'examen de l'original le plus de temps et de soin est décisif), tous s'accordent, disons-nous, à voir un homme dans la prétendue *Nuit* de M. Hirt, appelée *Pasithea* par M. Raoul-Rochette. Pour M. Quaranta, comme on l'a vu plus haut, cette figure est le *Sommeil*; pour M. Jannelli, *Bacchus indien*; pour M. Avellino, *Hyménée*. Le dernier de ces savants a consacré au développement de son opinion une dissertation publiée à Naples dans le courant de l'année 1830 (3), et

(2) Monum. inéd., T. I, p. 56.

(3) Osservazioni del cav. F. M. Avellino sopra una pittura Pompeiana, etc. Napoli, dalla Stamp. Reale, in-4°.

qui se termine par une réfutation plus spécieuse que solide de l'interprétation donnée par M. Raoul-Rochette. Cette diversité d'opinions sur un tableau dont la conservation est presque entière, et où les détails ne manquent pas, toute remarquable qu'elle est, tient essentiellement à la nature du sujet représenté. On ne peut nier en effet qu'une idée commune et indépendante des noms ou des attributs employés ne préside à toutes les compositions où un homme éclatant de jeunesse et de beauté semble prêt à s'unir à une femme endormie, en présence d'un plus ou moins grand nombre de témoins : c'est ce qui explique beaucoup mieux que l'insouciance ou la servilité d'imitation des artistes, ces représentations identiques pour la pose et l'intention des figures, entre lesquelles il n'existe de différence que celle des inscriptions et des accessoires. La peinture qui nous occupe appartient évidemment à celle de ces catégories qui comprend les noces de Bacchus et d'Ariane, de Pélée et de Thétis, et même de Mars et d'Ilia.

Tous ces sujets ne se distinguent entre eux que par une variété d'accessoires dont il importe de déterminer le caractère. Il en est un dans ce nombre que la gravure jointe à la dissertation de M. Avellino me fournit l'occasion de signaler, et que je crois essentiel à l'intelligence de la peinture de Pompéi. Dans cette gravure, plus complète que celle de MM. Hirt (4) et Rochette (5), un enfant ailé, comme les quatre autres déjà connus, voltigeant derrière la figure tour à tour désignée par les noms de Vénus, de Junon et de Pitho, tient soulevé le bout de l'ample péplos, qui, dans les autres estampes, reste suspendu en l'air d'une façon inexplicable. En comparant l'action de ce génie à celle de l'Amour découvrant le corps de la nymphe endormie, on ne peut s'empêcher d'être frappé de l'extrême analogie qui existe entre l'un et l'autre mouvement : ce rapprochement fait penser aussi aux autres points de ressemblance des deux femmes entre elles : même nudité de la partie supérieure du corps, même

(4) Annal. de 1829, Tav. d'agg. D.
(5) Monum. inédits, T. I, Pl. IX.

ajustement d'une draperie semblable. M. Avellino (6) repousse comme invraisemblable et même comme grossière l'opinion qui attribue la torche nuptiale appuyée contre le rocher au génie qui, dans la peinture de Pompéi, remplace le satyre des bas-reliefs de Bacchus et d'Ariane. L'examen de l'estampe publiée par ce savant nous conduit pourtant à croire qu'un semblable flambeau, si disproportionné qu'on le suppose, par la grandeur et le poids, au génie qui le portait, figurait dans la main du cinquième enfant, qu'on a cru assez mal à propos, je crois, soulever au moyen d'une *haste* (7), la grande draperie, symbole du ciel (8), qui du bras gauche de l'époux passe à la main droite de la Vénus, et décrit un demi-cercle dans la partie supérieure de la composition. Effectivement, le bout de la draperie, retenu par la figure assise, doit se terminer à peu de distance de la main de la déesse; les regards de l'enfant ailé, tournés vers le sommet du tableau, semblent occupés d'un tout autre intérêt que de l'action inutile qu'on lui a supposée. Je me crois donc suffisamment autorisé à voir auprès de la figure assise un second flambeau nuptial pareil à celui que tout le monde reconnaît à côté de la nymphe endormie.

Quant aux autres attributs, tels que fleurs, branches, vase ou calathus, je me garderai bien de trancher les questions encore indécises entre tant de savants : d'abord, le secours des gravures serait insuffisant pour cet objet; puis, il semble que l'état d'imperfection où se trouve l'original ou la manière large dans laquelle il est traité, rendraient, à quelques égards, la difficulté peu soluble, puisque, parmi les savants de Naples eux-mêmes, les uns s'obstinent à reconnaître des grappes où les autres ne voient que des fleurs (9). Ces particularités ne me semblent pas d'ailleurs absolument nécessaires à l'interprétation définitive du monument, interprétation qui, dans tous les cas, ne peut guère s'accorder avec l'opinion émise par

(6) P. 11.
(7) R.-R., p. 98.
(8) Cf. Ann. de 1830, Tav. d'agg. E, 5.
(9) Avell., p. 27.

le plus grand nombre des savants napolitains. Sous ce dernier rapport j'attache une grande valeur aux objections présentées par M. R.-R. Nul doute qu'il n'y ait contradiction entre la solennité mystérieuse de la scène qui nous occupe, et la façon tout-à-fait *cavalière* dont Ovide décrit l'union de Zéphyre et de Flore :

Ver erat, errabam ; Zephyrus conspexit, abibam ;
Insequitur, fugio ; fortior ille fuit. (10)

Il y a plus dans ce récit, comme le même savant l'a fait observer, qu'un caprice de poète, l'action étant appropriée de tout point au caractère bien connu des deux divinités. J'ajouterai que nous n'avons rien jusqu'à ce jour qui puisse nous autoriser à rapprocher l'union de Flore et de Zéphyre de ces représentations élevées dont nous avons parlé plus haut, et auxquelles les dieux du premier rang ne dédaignent pas d'assister. Le sommeil de l'épouse est encore une circonstance qui fait supposer une chasteté qu'on ne peut vaincre que par surprise ; et rien, soit dans le mythe romain de Flore, soit dans les cérémonies de son culte, ne nous révèle dans cette déesse une pareille disposition à la résistance.

La distinction qu'établit M. Quaranta entre *Flore*, la déesse des *fleurs*, et *Chloris*, la personnification de *l'herbe naissante* au printemps, est aussi plus ingénieuse que fondée. Je rappellerai à ce sujet une fort belle dissertation que Visconti a insérée dans le sixième volume du musée Pio-Clementin (11), à propos de la patère Borgia, représentant *Pélias, Nélée,* et leur mère *Tyro;* et où l'inscription étrusque ƎᗡƎꞀ8 accompagne un autel, qui, suivant la tradition mythologique, ne peut être que celui de *Junon ;* la comparaison que l'illustre archéologue fait de *Fléré,* d'une part, avec la *Flore*, la *Feronia*, la *Fluonia*, et la *Junon* des Latins (considérée comme *Hébé*, ou déesse de la jeunesse), et de l'autre avec la *Hera Anthia* ou *Parthenia,* la *Phloea,* et la *Proserpine* des Grecs, démontre jusqu'à l'évidence combien peu le sens dérivé de floraison se trouvait à l'origine dans le nom de *Flora* ou *Fléré,*

(10) Fast. V, v. 201-202.
(11) Tav. A. II, nº 3.

dont la racine la plus vraisemblable est φλέω (*plenus sum, effervesco, erumpo*). Quant à χλόη, pour qu'on trouve exprimé par le même mot le verd de la végétation (12) et la pâleur de l'or, même celle de l'herbe fanée (13), il faut que cette double idée parte d'une pensée commune qui s'exprime à la fois par la germination et la lumière. Chloris n'est donc, chez les Grecs, la déesse spéciale ni de l'herbe ni des fleurs; c'est, dans la tradition mythologique, la plus jeune des filles d'Amphion et de Niobé, *Melibœa*, qu'Apollon et Diane avaient seule épargnée avec son frère *Amyclas* (14); Pausanias ajoute qu'elle garda la pâleur que la crainte lui avait donnée dans ce péril, et que de là lui vint le nom de Chloris. Nous trouvons ailleurs cette Chloris, nommée comme la première jeune fille qui ait remporté le prix de la course à Olympie (15); Homère (16), Pausanias (17) et Apollodore (18), la donnent aussi pour femme à Nélée, roi d'Orchomène et de Pylos, et puisqu'ici le langage symbolique des auteurs anciens nous y autorise, on ne peut nier l'analogie qui existe entre la *Proserpine-Leucippé* de Pindare (19), et la *pâle Chloris* de Pausanias, toutes deux célèbres par leur beauté (20), l'une épouse de *Nélée* (*infensus*), et l'autre enlevée par *Hadès*. D'un autre côté, il est difficile de ne pas rapprocher de la *Melibœa-Chloris* des Argiens, sœur d'*Amyclas* et mère de *Nestor*, la nymphe de l'Océan *Melia*, aimée d'*Apollon*, sœur de *Canthus* (celui qui brûle les fleurs), qu'Apollon perce de ses traits, et mère d'*Ismenus* (21); une

(12) Χλοάζω.
(13) Χλόος.
(14) Paus. Corinth. XXI, 6. Apollod., L. II, c. V, §. 6. Clavier a vu, dans ces deux passages, deux filles, Melibœa et Amycla; mais M. Siebilis lit dans Apollodore Ἀμύκλας, avec l'autorité des Mss., et celle de ce second passage de Paus., Eliac. I, c. XVI, 3: Σὺν δὲ αὐτῇ (Χλώριδι) καὶ ἕνα περιγενέσθαι φασὶ τῶν ἀρσένων. Le premier porte l'accusatif équivoque Ἀμύκλαν.
(15) L. c., Eliac. I, c. XVI, 3.
(16) Odyss. Λ, 280.
(17) Bœot. XXXVI, 4.
(18) L. c., lib. II, c. V, §. 6, et lib. I, c. IX, §. 9.
(19) Olymp. VI, 160.
(20) Hom., l. c.
(21) Pausan. Bœot. X, 5. Pind. Pyth. XI, 6.

autre *Melia* (22) plus ancienne, également fille de l'Océan, femme d'*Inachus* (*celui qui adoucit les douleurs,* nom euphémique d'Hadès). Le nom d'Amyclas, donné au frère de la Chloris argienne, nous rappelle aussi *Peribœa,* sœur d'*Hyacinthe,* suivant une tradition populaire à laquelle Pausanias n'ajoute pas complétement foi (23); cette Peribœa était représentée sur la base de la statue d'Apollon Amycléen ramenée par Diane, Vénus et Minerve, les Muses et les Heures, avec son prétendu frère Hyacinthe dans le ciel (24). Tous ces exemples nous prouvent que les noms de *Melibœa, Melia, Peribœa,* étaient symboliques comme celui de *Chloris,* qu'ils exprimaient tous la douceur et l'expansion de la parole (25) et de la lumière, confondues dans une seule et même idée par tous les peuples. Or, la figure de *Melibœa-Chloris* était placée à Argos à côté de celle de *Latone,* dans le temple de cette déesse, et auprès du même temple s'élevait celui de Junon Anthéa (26). Nous trouvons dans Varron (27) *Ops* rapprochée de *Flore,* comme *Latone* l'est ici de *Melibœa,* comme *Demeter* l'est si souvent de *Proserpine.* Enfin, pour dernière analogie, la grenade, attribut de Junon et de Coré, se trouve souvent dans les mains de la *Fléré* étrusque. (28)

L'idée fondamentale du mythe de Flore et de celui de Chloris est donc la lumière; de cette idée dérivent naturellement les rapports accessoires de printemps, de mouvement, de germination, de fleur et de fécondité; tous se personnifient en une déesse, jeune, agissante, toujours éveillée, courant à la surface de la terre, enviée par les habitants de l'enfer, mais bientôt redemandée par ceux du ciel, bien distincte surtout de la

(22) Apollod., lib. II, c. 1, § 1.

(23) Lacon. XIX, 4. La raison du doute de Pausanias ne peut être qu'un rapprochement du même genre que le nôtre; car si Melibœa et Peribœa sont un seul et même personnage, et si l'une est sœur d'Amyclas, l'autre ne peut être la sœur d'Hyacinthe tué par *Apollon amycléen.*

(24) Paus., l. c.

(25) *Chloris* est aussi un des noms du rossignol. Etymol. Magn. v. Χλῶρις.

(26) Paus., l. c. Corinth. XXI, 10, et XXII, 1.

(27) De Ling. lat. IV, 10.

(28) Visc. Mus. Pio.-Clem., l. c.

divinité mère, assise, voilée, à laquelle appartiennent les noms de Rhéa, d'Ops et de Demeter : on ne parle pas ici des autres déesses, dans lesquelles les deux formes se confondent.

Les savants napolitains semblent s'être peu inquiétés des difficultés que présente le personnage de Flore; en revanche ils ont recueilli avec empressement les témoignages qui, à leurs yeux, prouvent la présence de Zéphyre dans la peinture de Pompéi. A ce propos, M. Avellino cite un passage de Philostrate (29), où cet auteur, décrivant la mort d'Hyacinthe, représente Zéphyre avec de petites ailes à la tête comme en porte la grande figure ailée de notre tableau. Mais cette particularité appartient à tant de divinités différentes qu'on ne saurait en tirer un argument décisif pour le cas qui nous occupe. Ailleurs, pour justifier l'attribution du cothurne qu'il donne à son prétendu Hyménée, M. Avellino cite ce vers de Catulle :

Niveo gerens
Luteum pede soccum (30),

et ajoute : « *Nel nostro dipinto Imeneo è calzato di coturno, forse, perchè trattandosi di nozze divine, troppo umile ornamento fù reputato il semplice socco.* » Le savant archéologue nous paraît avoir méconnu dans ce dernier exemple le caractère propre au cothurne, attribut pourtant bien distinct dans toutes les représentations de l'antiquité classique. Il serait impossible, je crois, de citer un exemple où cette chaussure ait été employée dans un sens étranger à la nuit, au sommeil, aux rêves, aux divinités infernales, ou à la mort. Hyménée ne pourrait la porter que comme présage d'une union funeste : rien de plus étranger, comme on voit, aux idées riantes que réveillent les noces de Zéphyre et de Flore.

Je me sentirais beaucoup plus porté à chercher dans la peinture qui nous occupe l'union de Bacchus, non plus avec Ariane, mais avec *Aura*, telle qu'on la trouve dans le 48[e] livre de Nonnus. Le plus grand nombre des circonstances de ce récit s'accorde avec la composition de Pompéi. Aura, fatiguée

(29) Icon., lib. I, c. XXIV.
(30) Epithal. Manl. 8-10.

de la chasse s'est désaltérée dans une source de vin, que Bacchus a fait jaillir d'un rocher; surprise par l'ivresse, elle s'est endormie auprès de cette source; l'Amour avertit Bacchus du succès de sa ruse :

Γαληναίῳ δὲ προσώπῳ
Μειδιόων ἀγόρευεν, ὁμοφρονέων Διονύσῳ·
Ἀγρώσσεις, Διόνυσε· μένει δέ σε παρθένος Αὔρη. (31)
. . . .
Καί μιν ἰδὼν Ἰόβακχος ἐπ' ἀστρώτοιο χαμευνῆς
Νυμφιδίῳ ληθαῖον ἀμεργομένην πτερὸν ὕπνῳ,
Ἄψοφος ἀκροτάτοισιν ἀσάμβαλος ἴχνεσιν ἕρπων
Κωφὸν ἀφωνήτοιο μετήϊε δέμνιον Αὔρης. (32)

La présence du Sommeil est encore plus clairement indiquée dans ces vers :

Καὶ σκιεραῖς πτερύγεσσι περισφίγγων δέμας Αὔρης,
Ὕπνος ἔην Βάκχοιο γαμοσόλος. (33)
. . . .
Καὶ γάμος ὡς ὄναρ ἔσκε. (34)

Pitho ne manque pas non plus au tableau; c'est elle qui décide Aura à se désaltérer à la source de vin :

Δὴ τότε οἱ βλεφάρων σκιόεν νέφος ἤλασε Πειθώ,
Τοῖον ἔπος βοόωσα γάμου πρωτάγγελον Αὔρῃ·
Παρθενικὴ, μόλε δεῦρο· τελεσσιγάμοιο δὲ πηγῆς
Εἰς στόμα δέξο ῥέεθρα, καὶ εἰς σέο κόλπον ἀκοίτην. (35)

Enfin, pour dernier point de ressemblance, Aura met au monde deux fils, et l'ingénieuse conjecture de M. Raoul-Rochette sur les deux enfants qui accompagnent l'époux, trouverait tout aussi-bien ici son application.

Un seul trait manque au tableau, mais on n'en peut nier l'importance; c'est le vêtement de chasse d'Aura, cette autre Diane,

Ἄρτεμις ὁπλοτέρη. (36).

(31) L. c., v. 614-616. Edit. Graefe.
(32) V. 621-624.
(33) V. 635-636.
(34) V. 639.
(35) V. 595-598.
(36) V. 245.

C'est le carquois et les flèches que Bacchus a soin de lui enlever quand il la trouve endormie (37). La nymphe de la peinture de Pompéi ne porte certainement aucun des caractères qui conviennent à une chasseresse.

Mais l'objection principale, selon moi, réside dans l'analogie d'intention que nous avons signalée plus haut entre les deux femmes de notre peinture, et dans l'union que le dieu paraît contracter en même temps avec chacune d'elles. La différence de la veille au sommeil ne saurait détruire la valeur de cette observation; car on ne peut croire que le rôle de la figure assise, avec les caractères que nous lui avons assignés, se borne à la protection et au conseil. Si donc nous reconnaissons dans ce personnage une confusion de Vénus et de Pitho (38), l'époux qui convient à la fois et à cette déesse et à la nymphe endormie, ne peut être que Mars, *amant de Vénus et de Rhéa Sylvia.* Tout cela nous ramène à l'opinion de M. Raoul-Rochette.

Cette opinion n'a été jusqu'à ce jour victorieusement réfutée que sous deux rapports, la figure du sommeil, que ce savant académicien avait nommée *Pasithéa,* et le vase ou calathus que tient la même figure, et dans lequel il avait à tort cru reconnaître un *Kernos*. Mais la critique fondée de quelques détails n'ôte rien au mérite de l'interprétation principale. Rhéa Sylvia, la source auprès de laquelle elle s'est endormie, la manière dont le site est composé, la présence de Vénus-Pitho, le songe, les deux jumeaux apparaissant à celle qui doit devenir leur mère, ne peuvent donner lieu à aucune objection. La plus grande et peut-être la seule difficulté consiste dans la figure de l'époux, auquel il ne reste aucun des attributs de Mars, pas même le casque qu'il conserve pourtant tout désarmé qu'il est, dans la peinture des thermes de Titus (39), et dans les bas-reliefs Mattei, restitués avec tant de vraisemblance par M. R.-R. (40),

(37) V. 625-627.

(38) Cf. la dissert. de M. Gerhard, intit. *Venere Proserpina*, p. 23 et suiv. Πειθοῖ λεκτροχαρής, dit l'Hymn. d'Orph. à Vénus, v. 9.

(39) Miri. Terme di Tito Tav. XXXI.

(40) Mon. ined. p. 28.

au cycle de la fondation de Rome. Je ne sais pas s'il est possible que les caractères propres à un dieu tel que Mars, soient ainsi complétement effacés pour faire place à une véritable représentation d'*Oniros* avec ses grandes ailes aux épaules, et les ailes plus petites qui ornent son front; peut-on admettre la supposition qu'un dieu qui apparaît *en songe* puisse devenir le *songe* lui-même ? Je laisse cette question à résoudre à de plus experts que moi dans l'étude du langage de l'art chez les anciens.

Quoi qu'il en soit, aucune explication ne nous paraît jusqu'à ce jour complétement satisfaisante, pas même celle de M. Hirt, dans laquelle la figure assise de la partie supérieure, se refuse à exprimer Junon, témoin indispensable, selon nous, à l'union d'Hypnos et de Pasithéa; mais je ne crains pas d'affirmer que, de toutes les interprétations, celle de M. Raoul-Rochette est encore de tout point la plus complète et la plus vraisemblable.

Ch. Lenormant.

5. PHILOLOGIE.

SUR LES MOTS ΕΓΡΑΦΣΕΝ ET ΕΠΟΪΕΣΕΝ.

Page 137 du *Bulletin de l'Institut*, pour l'année 1830, j'avais proposé une distinction des mots ΕΓΡΑΦΣΕΝ et ΕΠΟΙΕΣΕΝ qu'on lit souvent sur le même vase, joints à deux noms propres différents. Comme on a élevé des doutes sur la justesse de mon opinion, il sera peut-être à propos de mettre sous les yeux des critiques quelques passages anciens, propres à jeter des nouvelles lumières sur une question qui intéresse vivement l'histoire de l'art.

Pausanias, lib. I, chap. 3, après avoir mentionné la bataille de Mantinée, peinte dans le portique d'Athènes, ajoute :

Ταύτας τὰς γραφὰς Εὐφράνωρ ἜΓΡΑΨΕΝ Ἀθηναίοις καὶ πλήσιον ἘΠΟΙΗΣΕΝ ἐν τῷ ναῷ τὸν Ἀπόλλωνα πατρῷον ἐπίκλησιν. Πρὸ δὲ τοῦ νεὼ, τὸν μὲν Λεοχάρης, ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον Κάλαμις ἐποίησεν.

Plin. *Hist. nat.*, lib. XXXV, 11, 5, 40 *idem* (*Euphranor*)

qui inter FICTORES *dictus est a nobis. Fecit et colossos et marmorea, ac* SCYPHOS SCULPSIT : *docilis et laboriosus ante omnes et in quocumque genere excellens ac sibi æqualis.*

TH. PANOFKA.

ADDITION A L'ARTICLE SUR LA DEUXIÈME LIVRAISON DU VOYAGE DE M. LE CHEVALIER BRÖNDSTED.

C'est tout-à-fait par une erreur de mémoire que j'ai supposé (page 293 de ce recueil) que la composition de la cella du Parthénon se terminait à l'angle sud-est du monument : je croyais alors que toutes les divinités assises sur la face orientale avaient la tête tournée à gauche, ce qui n'est vrai que pour la moitié d'entre elles. A partir du centre de cette face, où sont les divinités de la religion attique, on voyait arriver des deux côtés la procession des Panathénées, dont les principaux détails, au nord et au sud, se correspondaient sans se répéter : « On saisit facilement, dit Visconti (1), l'intention qu'a eue l'artiste, de faire sentir au spectateur que c'est le même cortége qui s'avance vers la porte du temple, sur deux colonnes parallèles. Sur la face occidentale (2), la marche des cavaliers n'est point en ordre; arrivés les derniers, les uns se hâtent de rejoindre le cortége sur la colonne de gauche, et les autres se disposent à monter à cheval. » On voit que cette ordonnance, si bien justifiée par la nature de la représentation, n'a aucun rapport avec celle des métopes, dont la disposition ne peut en aucun cas avoir été conçue de la même manière.

Nous devons dire aussi, pour rendre hommage à la vérité, que Visconti (3) avait déjà reconnu le ξόανον de l'Artémis de Brauron, dans la petite statue élevée sur une colonne de la métope 21 de la face sud.

CH. LENORMANT.

(1) Mémoires sur des Sculp. et des Inscr. d'Athènes. *Paris*, 1818, p. 64.
(2) *Ibid.*, p. 67.
(3) *Ibid.*, p. 76.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIER CAHIER.

I. MONUMENTS.

II. LITTÉRATURE.

III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

DEUXIÈME ET TROISIÈME CAHIERS.

I. MONUMENTS.

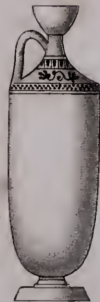
II. LITTÉRATURE.

III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

TAVOLE D'AGGIUNTA.

FIN DE LA TABLE.

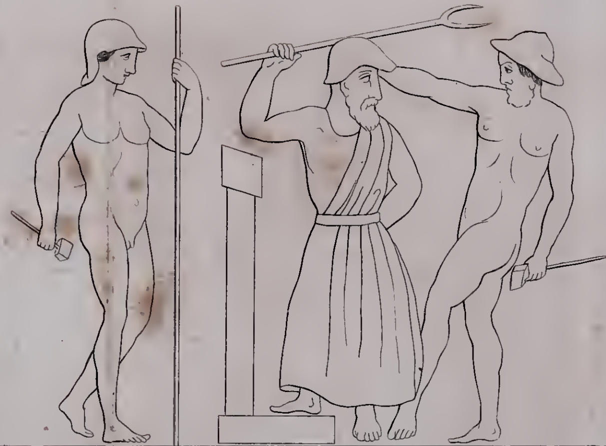

KPLE
KALUS
KALcZ





1830

K





2

1

3

Pédretti sculp.



ÆR



1



ÆR



2

St. Ange Dons del et sculp.

